

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DIALOGUES INTERTEXTUELS ET BIBLIOTHÈQUES IMAGINAIRES

DANS *DON QUICHOTTE DE LA DÉMANCHE*

DE VICTOR-LÉVY BEAULIEU

ET *L'ANGE DES TÉNÈBRES*

D'ERNESTO SÁBATO

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

KARINE ROSSO

DÉCEMBRE 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Avant tout, je tiens à remercier ma famille et ma petite Olivia, qui m'ont accompagnée tout au long de ce périple et qui m'ont pardonné mes absences, mes errances et mes humeurs. Je remercie également mes amies (Alexandra, Ève, Mariane, Maud, Sarah et Rosalie) qui ont su m'écouter, me conseiller et me guider à travers toutes les étapes de ce pèlerinage.

Je veux aussi remercier Michel Nareau, Johanne Villeneuve et Lucie Robert qui m'ont aidée, au tout début de mon projet, à définir mes objectifs et à évaluer plusieurs approches pour y arriver.

Je suis également reconnaissante envers Graciela Maturo et Eduardo Romano qui, lors de mon stage à l'Université de Buenos Aires, m'ont permis de mieux saisir les contextes politique et littéraire entourant l'œuvre de Sábato.

Enfin, je remercie Carolina Ferrer, ma directrice, qui a su maintenir en moi la constance et la rigueur nécessaires à l'achèvement de ma rédaction.

À Diego

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LE CHOIX DE L'INTERTEXTUALITÉ.....	13
1.1 Dialogisme et intertextualité	14
1.2 Entre intertextualité et transtextualité : les outils méthodologiques de Genette	17
1.3 Ludique, satirique et sérieux : les différents régimes de l'hypertextualité.....	19
1.4 Plus qu'un fleuve à remonter, un territoire à explorer	21
1.5 Sophie Rabau et l'atemporalité	22
1.6 La bibliothèque comme point nodal de l'analyse comparée	25
1.7 Bibliothèques imaginaires et figures de l'écrit.....	27
1.8 États des lieux : études antérieures sur l'intertextualité de <i>L'Ange des ténèbres</i> et de <i>Don Quichotte de la démanche</i>	30
CHAPITRE II	
BEAULIEU ET SÁBATO : AUTEURS DU QUICHOTTE.....	34
2.1 L'incontournable Cervantès	36
2.2 Vision apocalyptique et donquichottisme littéraire.....	38
2.3 Cervantès revisité	42
2.4 La transformation du Quichotte et l'engagement chez Beaulieu	47
2.5 Le même et l'autre	52
2.6 Le Quichotte : une figure synchrétique	56
CHAPITRE III	
LA RECHERCHE INTERTEXTUELLE DU MAL	58
3.1 Abel Beauchemin et l'enfer québécois	59

3.2 Dans les abîmes de la transtextualité	61
3.3 Les figures de l'écrit dans <i>Don Quichotte de la démanche</i>	66
3.4 Le parcours transtextuel de <i>L'Ange des ténèbres</i>	70
3.5 Les figures de l'écrit dans le récit de Sábato.....	76
3.6 L'enfer sabatéen : un labyrinthe aveugle	82
3.7 La culpabilité de l'écrivain : lieu d'aveuglement et de rédemption.....	91
3.8 Un métadiscours entrecroisé	93
CONCLUSION.....	95
BIBLIOGRAPHIE	104

RÉSUMÉ

La présente recherche porte sur les liens intertextuels entre *L'Ange des ténèbres* (*Abaddón el exterminador*) d'Ernesto Sábato et *Don Quichotte de la démanche* de Victor-Lévy Beaulieu. Partant du constat selon lequel ces deux romans mettent en scène des personnages écrivains qui s'approprient un nombre important de textes canoniques pour nourrir leur entreprise d'écriture, ce mémoire cherche à montrer, dans une perspective qui emprunte à la fois à l'analyse intertextuelle et au concept de figures de l'écrit, comment la présence de réseaux intertextuels partagés permet, d'une part, d'effectuer des rapprochements entre certaines réflexions spéculaires sur la fonction de la littérature et, d'autre part, d'étudier la façon dont les références communes s'intègrent dans les projets énonciatifs de chacun des romans.

Après avoir exposé, dans un premier chapitre, les notions théoriques entourant le concept d'intertextualité et celles reliées à l'inscription matérielle des textes dans la fiction (figures de l'écrit, bibliothèques imaginaires), le deuxième chapitre s'emploie à analyser, à l'aide de la taxinomie de Genette, l'utilisation que font les deux romans de certaines références communes récurrentes, notamment celles liées à *Don Quichotte de la Manche*, de Miguel de Cervantès.

Le troisième chapitre est consacré, quant à lui, à dégager l'ensemble des références intertextuelles partagées, de façon à constituer une carte des liens thématiques qui forment les métadiscours des romans étudiés. L'analyse de ce réseau souterrain, tissé autour de références intertextuelles secondaires, permet de comparer la conception de la fonction de la littérature et de déterminer la façon dont les discours quant au rôle de l'écrivain s'inscrivent dans un entrecroisement d'intertextes communs.

Mots clés : intertextualité, figures de l'écrit, Victor-Lévy Beaulieu, Ernesto Sábato.

INTRODUCTION

L'intérêt pour la production des Amériques doit être lié à ce double mouvement, de détour/retour : aller ailleurs pour retourner chez soi, étudier le voisin certes pour le voisin, mais aussi pour mieux se connaître, découvrir des similitudes pour définir après coup sa spécificité, son individualité et son originalité¹.

Lilian Pestre de Almeida

*L'Ange des ténèbres*² d'Ernesto Sábato et *Don Quichotte de la démanche*³ de Victor-Lévy Beaulieu ont en commun de mettre en scène une quête d'absolu du héros-auteur qui ne cesse de questionner le statut et la fonction de la littérature dans une société dominée par la bourgeoisie et par l'individualisme. Écrits l'un et l'autre à la même époque, aux extrémités nord et sud du continent américain, ces deux romans ont recours à une hyperbole de l'auteur à travers le récit pour personnifier le travail créateur qui, dans les deux cas, est nourri d'un nombre particulièrement important de références littéraires au sein de la fiction. Dans *Don Quichotte de la démanche*, par exemple, outre le dialogue avec les œuvres de Miguel de Cervantès et de James Joyce, on note des références à Gaston Miron, à Jacques Ferron, à Réjean Ducharme, à Malcolm Lowry, à William Faulkner, à Herman Melville, à Gustave Flaubert, à William Burroughs, à Hermann Broch, à Virgile, à Homère, à Saint Thomas-d'Aquin, ainsi qu'à la Bible et à plusieurs autres textes. Le roman de Sábato est lui aussi traversé par des dizaines d'œuvres romanesques, poétiques et critiques qui, de Franz Kafka à

¹ Lilian Pestre de Almeida. 1983. « Regard périphérique sur la francophonie ou Pourquoi et comment enseigner les littératures francophones des Amériques », *Études Littéraires*, vol. 16. no 2. p. 257.

² Ernesto Sábato, 1996, *L'Ange des ténèbres*, trad. de l'espagnol par Philippe Flórez Dessommes, Paris, Éditions du seuil. Dorénavant, les citations extraites de ce roman seront indiquées par les lettres AT et le numéro de page entre parenthèses.

³ Victor-Lévy Beaulieu, 2001, *Don Quichotte de la démanche*, Montréal, Éditions Typo. Dorénavant, les citations extraites de ce roman seront indiquées par les lettres DQD et le numéro de page entre parenthèses.

Jean-Paul Sartre, de Léon Tolstoï à John Milton, incluent une grande partie des canons de la littérature occidentale. Étant donné le nombre imposant de textes et d'écrivains convoqués dans ces deux romans, il n'est pas étonnant de voir apparaître un certain nombre de références partagées par les deux récits (Jorge Luis Borges, Cervantès, Joyce, pour ne nommer que ceux-là). Or, la présence de ces références communes, qui occupent différentes fonctions dans chacun des romans, constitue une véritable porte d'entrée pour étudier les stratégies d'appropriation, de détournement ou de transformation dont elles font l'objet dans chacune des fictions. En effet, l'analyse comparée des textes partagés par ces deux œuvres permet non seulement d'établir des rapprochements idéologiques et esthétiques dans le dialogue intertextuel de ces romans, mais aussi, et surtout, d'étudier la façon dont ils s'intègrent dans les stratégies narratives et discursives des récits.

En fait, l'abondance de références littéraires intégrées dans la diégèse des deux romans ouvre la voie à deux types d'analyse : une analyse détaillée, basée sur l'étude de l'utilisation spécifique d'un exemple de référence commune, puis une analyse plus large qui s'intéresse à l'ensemble des liens intertextuels formant le réseau partagé. La première permet d'analyser en profondeur la transformation respective des références les plus importantes et la seconde permet de dresser un portrait du dialogue intertextuel entre les deux romans, de façon à tracer une carte des réseaux secondaires. Grâce au concept d'intertextualité tel que défini par Gérard Genette et à l'aide des outils qui renvoient à l'inscription matérielle des textes dans la fiction (figures de l'écrit, bibliothèques imaginaires), nous voulons donc, d'une part, observer comment les romans de Sábato et de Beaulieu utilisent et interprètent le même texte et, d'autre part, analyser leur système référentiel respectif pour comparer leur réflexivité et leur conception de la fonction de la littérature. L'observation de l'ensemble du système référentiel des deux romans (qui prend en compte le paratexte, les citations textuelles, les allusions, la construction de figures littéraires, les bibliothèques inscrites dans la fiction) permet effectivement de dépasser l'étude des textes transformés par les récits et de dégager des références souterraines qui alimentent les métadiscours des romans étudiés.

Le but n'est donc pas tant de connaître l'influence des œuvres inscrites parallèlement dans les deux fictions, mais bien de comprendre quels rôles elles occupent dans les romans,

de façon à observer comment leur appropriation participe d'une construction identitaire qui, tout en cherchant à être proprement américaine, présente plusieurs signes distinctifs. Car s'il est vrai qu'un vaste réseau intertextuel traverse à la fois le roman de Beaulieu et celui de Sábato, force est de constater que son usage particulier est ancré dans des champs littéraires distincts qui ne semblent répondre ni aux mêmes objectifs ni aux mêmes critères idéologiques ou esthétiques. Le dialogue qu'entretiennent les références littéraires communes avec un certain nombre de discours et d'intertextes exclusifs à chacun des romans en témoigne. Loin de fixer les significations de *L'Ange des ténèbres* et de *Don Quichotte de la démanche*, ces références communes semblent donc plutôt définies et délimitées par les relations qu'elles entretiennent entre elles et par l'utilisation qu'en font chacun des romans...

Différentes approches : conflits de code, hybridité, anthropophagie et réécriture

Si nous avons choisi d'analyser principalement les références partagées à travers la taxinomie de Genette, nous ne nions pas l'existence de plusieurs angles théoriques qui permettent d'étudier le rapport qu'entretiennent les textes avec d'autres textes. Pour plusieurs théoriciens de la littérature comme Jacques Dubois, Anthony Purdy ou André Belleau, ce rapport est avant tout conflictuel. Selon Dubois, tout roman, pour innover, transgresser les codes établis, doit désigner « les contraintes et normes qui régissent le fonctionnement textuel⁴ », puis, s'en affranchir. S'il est vrai que tout texte s'écrit avec les autres textes, on peut affirmer, à l'instar de Belleau (qui paraphrase lui-même Bakhtine), que tout texte s'écrit aussi *contre* les autres textes⁵. Que les références littéraires occupent une fonction discursive ou diégétique, pour reprendre l'expression de Belleau⁶, elles font donc toujours partie

⁴ Jacques Dubois, 1973, « Code, texte, métatexte », *Littérature*, n° 12, p. 3.

⁵ « La seule façon d'atteindre l'instance normative dans sa propre représentation fictive est dans la négativité ou la différence, c'est-à-dire par les empêchements, les tensions, les contradictions [...] tout ce qui vient moduler la réalisation des codes annoncés par le pacte de lecture ». Voir André Belleau, 1981, « Le conflit des codes dans la littérature québécoise », *Liberté*, vol. mars-avril, n° 134, p. 17.

⁶ Selon Belleau, les références littéraires peuvent occuper une fonction discursive pour étoffer une description, éclairer une situation, ou elles peuvent occuper une fonction diégétique en « s'accrochant au récit par les charnières du temps », en modifiant l'histoire, les personnages. Voir André Belleau, 1999, *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Éditions Nota Bene, p. 155.

intégrante, comme dira Purdy, « de la rhétorique conflictuelle d'autonomisation et de légitimation⁷ » qui permet à l'auteur d'accéder à la fois à une fraternité et à une souveraineté littéraire. Dans le cas spécifique de la littérature québécoise, par exemple, Belleau démontre que le conflit des codes concerne particulièrement les intertextes français qui, tout en étant appelés à souligner la légitimité littéraire du roman québécois, s'opposent aux différents codes socioculturels locaux, caractérisés par une méfiance face à la culture dite « universelle »⁸.

Mais si, comme l'établit Dubois, le « cycle continu de recherche de la différence⁹ » sert à définir le rapport qu'entretiennent les textes avec ceux qui les ont précédés, il est possible de voir les choses tout autrement. Loin de n'être que conflictuelles, les relations de coexistences littéraires peuvent être de l'ordre de l'intégration ou de ce qu'Alfonso de Toro nomme « l'hybridité¹⁰ ». Ce concept rend compte de la transversalité des textes et de leur potentiel transculturel; l'hybridité cherche à inclure l'altérité des textes dans un processus continu de transformation et d'incorporation qui ne nie pas la « potentialisation de la différence¹¹ », mais qui intègre à la fois les concepts provenant de la pensée occidentale et ceux qui émergent des « dynamiques ethniques et ethnologiques¹² » du continent latino-américain. À titre d'exemple, Alfonso de Toro cite le cannibalisme littéraire qui assimile librement différents types de textes. Cette forme d'hybridité fait en sorte que l'écriture n'a pas à s'opposer constamment aux autres textes pour se distinguer, elle peut littéralement « avaler » des formes et des récits, elle peut, comme le propose le *Manifeste anthropophage*

⁷ Anthony Purdy, 1991, « Littérarité et conflit des codes : l'alternarré », dans *La littérarité*, sous la direction de L. Milot et F. Roy, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, p. 275.

⁸ Ce conflit qui prend la forme d'un « mode duel » où la représentation de la fonction d'écrire est d'abord structurée par l'opposition entre les codes de l'inné « authentique » et de l'acquis « emprunté ». Voir André Belleau, 1999, *op. cit.*, p. 8.

⁹ Jacques Dubois, 1992, « L'institution du texte », dans *La politique du texte, Enjeux sociocritiques*, sous la direction de J. Neefs et M. C. Ropars, Presses universitaires de Lille, p. 136.

¹⁰ Notre traduction de « hybridez », voir Alfonso de Toro *et al.*, 2007, *Estrategias de la hibridez en América Latina : del descubrimiento al siglo XXI*, Allemagne, Éditions Peter Lang, p. 9.

¹¹ Notre traduction de « potencialización de la diferencia », Alfonso de Toro, *op. cit.*, p. 22.

¹² Notre traduction de « dinámicas étnico-etnológicas », *ibid.*

du Brésilien Oswald Andrade¹³, « dévorer » les œuvres d'autrui pour nourrir une pratique singulière d'écriture. L'anthropophagie culturelle préconise un dépassement plutôt qu'une rupture, car « à la différence de la plupart des Américains, la question identitaire n'est pas posée par [Andrade] comme un refus de l'autre (l'Européen, le colonisateur), mais comme une *absorption* de l'autre¹⁴ ».

Il est d'ailleurs intéressant de noter, à ce propos, que plusieurs travaux, comme ceux de Jean Morency ou de Michel Nareau, ont déjà établi un rapport entre le modèle anthropophage d'Andrade et la façon avec laquelle l'écriture de Victor-Lévy Beaulieu engouffre les géants littéraires¹⁵. Selon ces auteurs, il y aurait dans la « boulimie de lecture¹⁶ » de Beaulieu des éléments qui s'apparentent à la dévoration cannibalique proposée par Andrade, car l'absorption (et la digestion) de l'autre servirait à construire et à définir l'écriture beaulieusienne. Dans *Don Quichotte de la démanche*, ce parallèle entre la pratique intertextuelle et la volonté du narrateur d'avaler une quantité d'auteurs et d'ouvrages est d'ailleurs souligné par l'écriture elle-même : le personnage auteur prétend qu'il doit mâcher ses auteurs préférés et qu'il « ne peu[t] écrire s'il ne mastique pas » (DQD, p. 164). Même les personnages qui l'entourent constatent ce besoin de consommer les mots des autres :

Mon si pauvre Abel! J'ai tant de pitié pour toi. Pourquoi la vie ne te suffit-elle pas? Des livres! Ta peau jaunit comme les vieux romans que tu achètes, que tu entres en fraude dans la maison, dans des grands sacs bruns, comme s'il s'agissait d'épicerie (DQD, p. 126).

¹³ Voir Oswald Andrade, 1979, « Manifestes anthropophages publiés dans la Revue d'Anthropophagie (1928) », *Europe*, n° 599, p. 43-50.

¹⁴ Leyla Perrone-Moisés, 1992, « Littérature comparée, intertexte et anthropophagie », dans *Confluences littéraires, Brésil-Québec : les bases d'une comparaison*, sous la direction de Michel Peterson et Zila Bernd, Cadiac, Éditions Balzac, p. 182.

¹⁵ Voir Jean Morency, 1993, « Américanité et anthropophagie littéraire dans Monsieur Melville », *Tangence*, vol. 41, p. 54-68 et Michel Nareau, 2003, « L'appropriation dans Monsieur Melville de Victor-Lévy Beaulieu, Modalités, enjeux et significations », dans *Victor-Lévy Beaulieu, un continent à explorer*, coll. « Séminaires », Montréal, Les éditions Nota bene, p. 299-344.

¹⁶ L'expression est de Jacques Pelletier. Voir Jacques Pelletier, 1993, « Victor-Lévy Beaulieu : l'intertextualité généralisée », *Tangence*, vol. 41, p. 8.

Toutefois, si l'étude des métaphores récurrentes et des champs sémantiques dans *Don Quichotte de la démanche* encourage le lecteur à s'engager dans une « analyse anthropophage » du texte, une autre série d'éléments présents dans cette écriture semble justifier, quant à elle, le recours à la notion de *réécriture*¹⁷. On retrouve dans le texte de Beaulieu, par exemple, une représentation onirique de la bibliothèque de Babel qui, comme le souligne André Lamontagne, semble indiquer que Beaulieu cherche à s'inscrire dans le sillon de Borges ou de Calvino, pour qui l'intertextualité fait partie intégrante de la mémoire de l'écrivain¹⁸. L'amalgame, à l'intérieur de la fiction, du réel, du rêve et de l'intertextualité, s'apparente également à une certaine idée borgésienne selon laquelle le monde *est* un texte qui s'écrit et se réécrit à travers les textes des autres. Quant au roman de Sábato, il est lui aussi habité par une collection incalculable de livres qui se juxtaposent et s'entremêlent au passé historique et familial du narrateur. Comme dans *Don Quichotte de la démanche*, les personnages des romans antérieurs de l'auteur reviennent hanter le narrateur et son projet d'écriture, ils dialoguent avec des dizaines de références littéraires et s'intègrent aux stratégies discursives et narratives du récit.

Dans *Don Quichotte de la démanche* et dans *l'Ange des ténèbres*, la profusion de citations, les nombreuses répétitions et la mise à nu du processus de création permettent donc de faire appel à la notion de *réécriture* telle qu'exposée par Catherine Durvy dans *Les réécritures*, Anne-Claire Gignoux et Michel Lafon¹⁹. De plus, la présence abondante des textes d'autrui, l'érudition, ainsi qu'une réutilisation ou une reconduction de ses propres textes correspondent également à ce que Lafon propose de nommer la *réécriture*²⁰. Ayant pour base les textes de Borges, Lafon va même jusqu'à avancer que « *la réécriture est*

¹⁷ Voir Michel Lafon, 1990, *Borges ou la réécriture*, coll. « Poétique », Paris, Éditions du Seuil.

¹⁸ André Lamontagne, 1993, « Entre le récit de la fondation et le récit de l'autre : l'intertextualité dans *Don Quichotte de la démanche* », *Tangence*, vol. 41, p. 32-42.

¹⁹ Voir Catherine Durvy, 2001, *Les réécritures*, Paris, Ellipses, Anne-Claire Gignoux, 2003, *La réécriture formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau roman*, Paris, Presses universitaires de France et Michel Lafon, *op. cit.*

²⁰ Michel Lafon, 1990, *op. cit.*, p. 10.

*l'écriture même*²¹ », comme si, encore une fois, il était impossible d'écrire sans entretenir de rapports avec d'autres textes, comme si, enfin, l'échange entre le réel, le rêve et le livre était si fort, qu'il forçait l'éternelle répétition des textes et des expériences²².

L'intertextualité : un *tertium comparationis* global et inclusif

Défendre l'utilisation du concept d'intertextualité pour analyser les références littéraires communes dans deux romans ne signifie donc pas que l'on nie la possibilité d'étudier ces dernières à travers le conflit des codes, l'anthropophagie culturelle, l'hybridité des textes ou la notion de réécriture. Comme nous venons brièvement de le voir, ces outils d'analyse sont non seulement pertinents, mais peuvent aussi être motivés par certains éléments sémantiques à l'intérieur des deux textes étudiés. Par ailleurs, le fait qu'ils sont issus du continent américain (Andrade, Belleau, de Toro, Borges) peut constituer un argument important en faveur de leur utilisation. Car on peut se demander, en effet, s'il est justifié ou souhaitable de comparer deux romans écrits aux deux extrémités de l'Amérique à travers un concept théorique qui est né et a été principalement développé en Europe. Plusieurs théoriciens sud-américains se sont plaints, par exemple, de l'imposition des termes « postmodernité » ou de « postcolonialisme » pour étudier des phénomènes littéraires latino-américains qui n'ont, selon eux, rien avoir avec ces modèles²³. Certains théoriciens vont même jusqu'à se demander « si appliquer la catégorie de "postmodernité" à l'Amérique latine ne suppose pas, encore une fois, une imposition aliénante de la part de la pensée hégémonique, une transformation réductrice de l'inconnu vers le connu qui compare de façon forcée des

²¹ *Ibid.*, p. 14,

²² Selon Alfonso et Fernando de Toro, la réécriture serait une stratégie d'hybridité particulièrement répandue en Amérique latine. Cornelia Sieber va même jusqu'à affirmer que la réécriture correspond « à la position latino-américaine de la modernité²² ». Voir Alfonso de Toro *et al.*, 2007, *Estrategias de la hibridez en América Latina : del descubrimiento al siglo XXI*, *op. cit.*, p. 13.

²³ Voir les travaux d'Alfonso et Fernando de Toro, 1999, *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica. Una postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*, Frankfurt, Ediciones Iberoamericana, ceux de Carlos Rincón, 1995, *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*, Bogotá, Universidad Nacional et ceux de José Tono Martínez, 1991, *La polémica de la postmodernidad*, Madrid, Ediciones Libertarias.

phénomènes de la culture centrale et ceux issus d'un autre contexte²⁴ ». D'autant plus qu'en analysant l'origine des théories postcoloniales et postmodernes, on constate qu'elles proviennent principalement de chercheurs publiant en anglais et vivant aux États-Unis, ou de professionnels travaillant dans le contexte économique des Amériques latines²⁵. Dans ce contexte, il n'est donc pas étonnant de voir que certains théoriciens, dont l'auteur cubain Roberto Fernández Retamar, plaident « pour une théorie hispano-américaine²⁶ » qui ne se construirait pas en fonction du regard du colonisateur, mais bien selon une réappropriation de son histoire et de ses symboles²⁷.

Par conséquent, l'utilisation du concept d'intertextualité ne nous éloigne-t-elle pas de la spécificité américaine défendue par ces auteurs? N'entraîne-t-elle pas un risque réel de reconduire des modèles hégémoniques non adaptés au continent américain? Il est possible de répondre en partie à ces questions en invoquant le fait que *Don Quichotte de la démanche* et *l'Ange des ténèbres* proviennent eux-mêmes de deux contextes littéraires différents et qu'il peut être aventureux, voire périlleux, de vouloir appliquer le conflit de codes tel que défini par Belleau au roman de Sábato, par exemple, puisque l'opposition entre les codes sociaux locaux et la présence d'intertextes français peuvent difficilement être lues de la même façon dans le contexte littéraire argentin que dans le contexte québécois. Comme le souligne Arturo Uslar Pietri, la construction du champ littéraire argentin, comme celle d'une bonne partie de

²⁴ Notre traduction de « si aplicar la categoría de “postmodernidad” a la América Latina no supone – una vez mas – una imposición alienante por parte del pensamiento hegemónico, una reducción de lo desconocido a lo conocido, que equipara forzosamente fenómenos surgidos en otro contexto a los de la cultura central », Maria Rosa Lojón, 2005, « Modernidad, postmodernidad y transgresión en la estética sabatiana : Diseminación poética, derrota de la utopía, cuerpos que retornan », dans *Sábato : Símbolo de un siglo : visiones y (re)visiones de su narrativa*, Buenos Aires, Corregidor, p. 124.

²⁵ Patrick Imbert, 1995, « Le processus d'attribution », dans Marie Couillard, Patrick Imbert, *Les discours du Nouveau Monde au XIX^e siècle au Canada français et en Amérique Latine/Los discursos del Nuevo mundo en el siglo XIX en el Canadá francófono y en América Latina*, Ottawa, Legas, p. 43-60.

²⁶ Notre traduction de « para una teoría hispanoamericana », Roberto Fernández Retamar, 1995, *Para una teoría hispanoamericana*, México, Editorial Nuestro tiempo.

²⁷ Voir le texte de Roberto Fernández Retamar, 1972, *Calibán : Apuntes sobre la cultura de nuestra América*, México, Editorial Diógenes, où l'auteur retrace la réappropriation du symbole du cannibale et du personnage de Shakespeare dans la littérature des Amériques.

l'Amérique latine, s'est faite à travers un éloignement des canons littéraires de l'Espagne et par un rapprochement volontaire vers les littératures françaises et anglaises²⁸. De la même manière, s'il est vrai que le roman de Beaulieu peut être analysé à travers un « cannibalisme littéraire » et la réécriture de certains textes, il nous apparaît important de prendre en considération l'aspect résolument conflictuel que l'écriture entretient avec certains textes canoniques dont l'auteur veut s'affranchir. Car, tandis que « l'anthropophagie renvoie à une tactique culturelle pour qui la meilleure défense est l'agression : dévorer ce que nous avons devant pour le faire nôtre [...] au Québec, la préoccupation culturelle la plus constante a été défensive : celle de ne pas être dévorée²⁹ ». Il serait donc tout aussi risqué de nier le contexte littéraire contestataire dans lequel s'inscrit le roman de Beaulieu que la position hybride où prend forme celui de Sábato...

Or, le concept d'intertextualité permet justement de prendre en charge l'ensemble des relations entre les textes, quels qu'ils soient. La définition du terme qui, dès 1969, permet de considérer que « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte³⁰ » comprend et implique les rapports conflictuels, « cannibales » ou transformationnels que les textes peuvent entretenir entre eux. Autrement dit – et nous y reviendrons –, l'étendue de la définition de l'intertextualité permet d'englober et d'inclure les théories de Belleau, Andrade, de Toro ou Borges. Certes, le concept est européen³¹ et, par ce fait même, il n'est pas branché sur la « spécificité américaine » des rapports entre les textes, mais ces outils théoriques permettent d'étudier, entre autres, comment deux romans issus de littératures dites « périphériques » entrent en rapport avec les autres littératures. À travers les outils mis en place par Gérard Genette, par

²⁸ Voir Arturo Usler Pietri, 1995, *Insurgés et visionnaires d'Amérique Latine*, trad. de l'espagnol par Philippe Flórez Dessommes, Paris, Criterion.

²⁹ Flavio Aguiar, cité par Maximilien Laroche, 1983, « La littérature québécoise face à la littérature latino-américaine », *Études Littéraires*, vol. 16, n° 2, p. 20.

³⁰ Julia Kristeva, 1969, *Semiotike, recherches pour une sémanalyse*, coll. « Tel Quel », Paris, Éditions du seuil, p. 145.

³¹ Le concept n'est toutefois pas complètement européen si l'on considère que Borges est à l'origine de la définition que donne Genette, Nous aurons l'occasion de revenir à plusieurs occasions sur l'importance des textes de Borges dans la définition du concept d'intertextualité.

exemple, il est possible d'analyser les emprunts, les rejets et les résistances face à ce que l'auteur Wlad Godzich nomme, dans le livre *Confluences littéraires Brésil-Québec : les bases d'une comparaison*, un « eurocentrisme hégémonique³² ». Car ces outils permettent d'observer si une pratique intertextuelle fait appel à la satire, au plagiat ou au détournement des autres œuvres, notamment celles issues du vieux continent. En ce sens, ils facilitent l'observation de la prise de position face aux canons littéraires de l'Europe qui, comme le soutient Godzich, sert non seulement de pont entre les littératures de la périphérie, mais aussi d'outil méthodologique, de *tertium comparationis* qui empêcherait de faire pencher la balance en faveur des modèles hégémoniques.

Tenants et aboutissants... pour un commencement

Si la prise de position sur l'échiquier de la « globalisation littéraire » constitue, selon Godzich, un *tertium comparationis* pour analyser deux romans issus de pays non européens, elle peut donc, pour être mesurée, faire appel aux outils mis de l'avant par l'analyse intertextuelle. Dans *Palimpsestes*³³, Gérard Genette propose précisément plusieurs mécanismes pour étudier les stratégies d'adaptation ou de transformation des œuvres. C'est précisément vers ceux-ci que nous nous pencherons dans le premier chapitre, afin de comprendre dans quelles mesures ces outils peuvent nous aider à comparer l'utilisation et la modification d'une référence commune. L'intertextualité telle que reprise et exposée par Sophie Rabau sera également abordée de façon à faire le pont entre les outils mis en place par Genette et une certaine conception atemporelle, incarnée par la métaphore de la bibliothèque, rattachée au concept d'intertextualité. Ce chapitre théorique abordera également la notion de *figure de l'écrit* qui, bien qu'elle ne soit pas incorporée dans son intégralité, permet de rendre compte de la présence « matérielle » des livres à l'intérieur des fictions.

³² Wlad Godzich, 1992, « Brésil-Québec : à la recherche du *tertium comparationis* », dans *Confluences littéraires, Brésil-Québec : les bases d'une comparaison*, sous la direction de Michel Peterson et Zila Bernd, Cadiac, Éditions Balzac, p. 45.

³³ Gérard Genette, 1982, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.

Dans le deuxième chapitre, nous analyserons en détail l'utilisation que font *L'Ange des ténèbres* et *Don Quichotte de la démanche* de certaines références communes récurrentes. Nous nous intéresserons plus particulièrement à l'emploi que ces deux même romans font du *Don Quichotte de la Manche* de Miguel de Cervantès et d'une certaine esthétique borgésienne. Les outils développés par l'analyse intertextuelle nous permettront d'observer si ces références littéraires font appel à la satire, au plagiat ou à l'ironie. Plutôt que de tenter d'inclure la coprésence intertextuelle du *Don Quichotte* de Cervantès dans une étude des sources et des influences, nous privilégierons donc l'étude des mutations, des déplacements, que chacun des romans impose à ce texte canonique en tenant compte de « l'influence rétrospective³⁴ » des œuvres, c'est-à-dire en étudiant la façon dont les différentes utilisations de Beaulieu et de Sábato délimitent et définissent le texte de Cervantès.

Le troisième chapitre sera, quant à lui, l'occasion d'explorer les réseaux secondaires qui forment le métadiscours des deux œuvres. Grâce à l'étude du paratexte des romans, de la profusion de citations promulguées par les personnages écrivains, des nombreuses figures de l'écrit et des bibliothèques imaginaires, il nous sera possible de comparer une grande partie des systèmes référentiels respectifs afin de voir s'ils permettent de dégager un réseau thématique commun. L'analyse de ce réseau souterrain, tissé autour de références intertextuelles secondaires, nous aidera à comparer la conception de la fonction de la littérature et à déterminer comment les discours quant au rôle de l'écrivain s'inscrivent dans un entrecroisement d'intertextes communs.

Car s'il est vrai que le but de ce mémoire n'est pas de connaître l'influence des références communes sur les deux romans, l'étude du réseau intertextuel partagé par *L'Ange des ténèbres* et *Don Quichotte de la démanche* permet tout de même d'identifier des rapprochements idéologiques et esthétiques entre les deux textes. Malgré la façon dont le roman de Beaulieu et celui de Sábato se servent des mêmes textes pour dépeindre des sociétés différentes, force est de constater qu'ils tentent visiblement d'atteindre, à travers eux, des objectifs qui comprennent plusieurs points communs. L'un de ces objectifs consiste peut-être

³⁴ Sophie Rabau, 2002, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, p. 37.

à creuser les abîmes, à s'enfoncer dans les profondeurs de la condition humaine pour témoigner de la fin des temps. Tant le dialogue soutenu avec l'œuvre de Cervantès que la profusion de références littéraires secondaires semblent suggérer, en effet, que la réflexion spéculaire sur la fonction de la littérature est liée à une recherche intertextuelle du Mal et à un sacrifice du personnage auteur. Cette vision totalisante qui sous-tend une sacralisation de l'écriture n'est cependant pas appliquée ou développée de la même façon dans les deux romans.

Dégager le circuit référentiel et les réseaux intertextuels partagés par les deux fictions servira donc à analyser de quelles façons les références communes participent d'un dialogue intertextuel qui s'inscrit dans des pratiques singulières d'écriture.

CHAPITRE I

LE CHOIX DE L'INTERTEXTUALITÉ

Grâce à la Bible, je comprends Baudelaire [...]
Grâce à Baudelaire, je comprends la Bible³⁵.
Sophie Rabau

L'intertextualité est un terme souvent galvaudé, malmené, voire contesté. Les critiques qui se sont intéressés à l'histoire de la notion ont plusieurs fois souligné le « flou terminologique³⁶ » ou la trop grande extension de la définition qui, à travers la multiplicité des termes de son métalangage, font se recouper et se confondre les notions d'intertextualité, d'hypertextualité ou de dialogisme bakhtinien³⁷. On accuse également le concept de n'être qu'une poétique génétique déguisée qui, sous des couverts d'immanence et de clôture du texte, consiste à « faire du neuf avec du vieux, et par exemple à appeler *analyse intertextuelle*, une bien traditionnelle critique philologique des sources et des influences littéraires³⁸ ». La trop grande place accordée au lecteur qui, d'après les travaux de Michael Riffaterre, devient le seul capable d'établir des liens entre les textes à partir de sa culture littéraire³⁹, soulève elle aussi bien des doutes et des questionnements. Enfin, comme le souligne Nicole Biagioli, la relation qu'entretient l'intertextualité avec la narration n'est souvent examinée que sur le plan historique, jamais sur le plan théorique, et ce, même si cette dernière est en partie responsable de la restriction de l'analyse intertextuelle au champ littéraire et au roman⁴⁰.

³⁵ Sophie Rabau, *op. cit.*, p. 13.

³⁶ Anne-Claire Gignoux, 2006, « De l'intertextualité à l'écriture », *Cahiers de narratologie*, vol. 13, p. 1.

³⁷ Nathalie Piéray-Gros, 1996, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, p. 1-4.

³⁸ Marc Angenot, 1983, « L'Intertextualité : Enquête sur l'émergence d'un champ notionnel », *Revue des Sciences humaines*, vol. 1, n° 189, p. 122.

³⁹ Voir Michael Riffaterre, 1979, *La production du texte*, Paris, Éditions du Seuil.

⁴⁰ Voir Nicole Biagioli, 2006, « Narration et intertextualité, une tentative de (re)conciliation », *Cahiers de narratologie*, p. 2. L'affirmation de Biagioli qui soutient que l'intertextualité s'intéresse exclusivement au roman doit toutefois être nuancée : les travaux de Michael Riffaterre ont, par

Face à ces critiques qui ne font que résumer quelques-unes des nombreuses réserves qui entourent l'historique du concept, on est en droit de se demander si l'utilisation du concept d'« intertextualité » est, en 2012, la plus appropriée pour aborder et étudier les références littéraires partagées par deux textes de fiction. L'étendue de la définition, qui fait que le concept est difficile à manier, n'entraîne-t-elle pas une confusion ou un manque de rigueur quand vient le temps de classer ou de départager différentes pratiques? N'y a-t-il pas aussi un risque, particulièrement élevé dans le champ de la littérature comparée, de vouloir expliquer deux romans en invoquant une hérédité commune qui serait déterminée par l'étendue de la culture du chercheur ou par ce qu'Umberto Eco appelle « l'encyclopédie du lecteur⁴¹ »?

Pour répondre à ces questions, nous tenterons, dans ce chapitre, de définir ce que nous entendons par « intertextualité » en délimitant la taxinomie et la méthodologie que nous nous proposons d'utiliser. L'aspect définitoire de la notion sera également abordé pour expliquer en quoi il guide notre étude et en quoi il se différencie des autres voies qui mènent à l'étude des relations entre les textes. Ainsi, nous pensons être en mesure de justifier le choix de l'intertextualité pour analyser les références communes dans le cadre d'une étude comparée.

1.1 Dialogisme et intertextualité

Dès sa naissance, en 1969, le concept d'intertextualité est explicitement présenté par Julia Kristeva et le groupe *Tel Quel* comme étant la traduction ou l'adaptation française de la notion de « dialogisme » élaborée par le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine⁴². Or, comme le dialogisme se définit par la prise en compte, de la part du texte littéraire, de toute altérité

exemple, appliqué l'analyse intertextuelle à la poésie. Voir Michael Riffaterre, 1982, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil.

⁴¹ Selon Eco, le texte présuppose une coopération interprétative : « Tout lecteur peut, à partir d'une phrase, inférer des situations d'énonciation possibles : pour comprendre un texte, on ne se réfère pas uniquement aux règles d'une grammaire de l'énoncé. C'est pourquoi la notion d'« encyclopédie » est préférable à la notion de « dictionnaire ». Voir Umberto Eco, 1979, *Lector in Fabula*, Paris, Éditions Grasset, p. 16.

⁴² La notion d'intertextualité prend naissance à travers les travaux théoriques du groupe *Tel Quel* et sa revue homonyme (fondée en 1960 et dirigée par Philippe Sollers) où l'on retrouve notamment les signatures de Michel Foucault, Jacques Derrida, Roland Barthes, Julia Kristeva et Philippe Sollers.

discursive ou littéraire⁴³, la notion d'intertextualité se retrouve, dès ces débuts, chargée de l'ampleur de la définition bakhtinienne et permet non seulement de décrire des phénomènes particuliers, mais bien de redéfinir la littérature. Car, s'il est vrai que tout texte se situe à la jonction soit d'un autre texte, soit d'un autre discours, l'intertextualité devient, comme l'affirme Barthes, « la condition de tout texte quel qu'il soit⁴⁴ ». Le fait d'affirmer, à l'instar de Kristeva, que le « mot littéraire n'est pas un *point* (un sens fixe), mais un *croisement de surfaces* textuelles, un dialogue de plusieurs écritures : de l'écrivain, du destinataire (ou du personnage), du contexte culturel actuel ou antérieur⁴⁵ » implique également que le sens d'un texte devient double ou « ambivalent ». Face à cette ambiguïté sémantique, le travail de la sémiotique n'est pas de déterminer le sens fixe du texte, mais de souligner les lieux où les ambivalences ont cours, c'est-à-dire les lieux où le texte est en interaction avec d'autres discours⁴⁶. L'étude de ces interactions permet de sortir du texte tout en respectant la « clôture » chère aux structuralistes : elle permet de faire le pont entre le hors-texte, qui est aussi du texte⁴⁷, et le contenu sémantique d'un récit. En fait, la notion d'intertextualité telle que définie par Kristeva envisage le texte comme un espace :

[...] le statut du mot comme unité minimale du texte s'avère être le médiateur qui relie le modèle structural à l'environnement culturel (historique) [car] par la notion même de statut, le mot est mis en espace : il fonctionne dans trois dimensions (sujet-destinataire-contexte) comme un ensemble d'éléments ambivalents⁴⁸.

Mais, si le concept d'intertextualité permet de prendre en charge le dialogue qu'effectue la référence littéraire avec plusieurs types de discours, il n'est cependant pas contraint de se limiter aux discours littéraires. L'ampleur de la notion peut mener vers une vision sociale ou

⁴³ Voir Mikhaïl Bakhtine, 2008, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard. p. 16-17.

⁴⁴ Roland Barthes, 1973, Texte (théorie de), *Encyclopedia Universalis*, Paris, Encyclopedia Universalis, vol. 22, p. 461.

⁴⁵ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 144.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Le concept d'intertextualité mène à situer la structure littéraire dans l'ensemble social considéré comme un ensemble textuel, Voir Julia Kristeva, *ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

marxiste de la littérature (en se concentrant, par exemple, sur le discours social), se diriger vers une approche psychanalytique qui viserait à lier l'ambivalence sémantique aux discours du narrateur ou même s'orienter vers les théories des citations qui, à travers la scientométrie et la bibliométrie, cherchent à appliquer des procédés statistiques aux livres et aux autres moyens de communication.

Or, les outils mis en place par Gérard Genette ont comme avantage d'à la fois prendre en charge et de circonscrire la définition extensive de l'intertextualité offerte par Julia Kristeva ou Roland Barthes⁴⁹. Car bien que Genette reconnaisse qu'« il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre⁵⁰ », le terme « intertextualité » ne sert plus à désigner l'ensemble de la littérarité, comme c'était le cas avec le groupe *Tel Quel*, mais bien à décrire et observer des phénomènes précis. Genette limite l'intertextualité à « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre⁵¹ ». Cette présence effective peut être explicite à travers la pratique de la *citation* entourée de guillemets, elle peut être de l'ordre de l'emprunt non déclaré (le *plagiat*) ou elle peut être encore moins littérale et apparaître comme une simple *allusion*. Toutefois, Genette prend bien garde de ne pas trop s'avancer sur cet état implicite de l'intertextualité qui, à l'instar des travaux de Riffaterre, fait entrer la notion dans le champ de la théorie de la réception et suppose une focalisation sur les microstructures (un vers, un mot) dont la dissonance avec le reste du texte nécessite, de la part du lecteur, le recours à l'intertextualité⁵².

⁴⁹ Voir Jean-François Chassay, 2004, « Intertextualité » dans le *Dictionnaire du Littéraire* qui soutient que Genette donne « une définition restrictive (de son propre aveu) au mot », Paris, Presses Universitaires de France, p. 222.

⁵⁰ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 18.

⁵¹ *Ibid.*, p. 8.

⁵² Dans son article *De l'intertextualité à l'écriture*, Anne-Claire Gignoux (voir Gignoux, *op. cit.*, p. 2) est particulièrement critique des travaux de Michaël Riffaterre où l'on voit se définir une conception hyperextensive de l'intertextualité, car la notion devient l'équivalent de la perception, par le lecteur, « de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie » (voir les travaux de Michaël Riffaterre, 1979, « La Trace de l'intertexte », dans *La Pensée*, Paris, et *La production du texte*, *op. cit.*).

En fait, plutôt que d'étudier les microstructures, les fragments, Genette s'intéresse aux macrostructures, c'est-à-dire les structures, les traits génériques ou les reprises entières ou quasi entières d'un texte. Pour ce faire, il fait passer l'intertextualité à l'intérieur d'une notion plus englobante qu'il nomme la *transtextualité*. Comme le soutient Sophie Rabau, la transtextualité de Genette « recouvre approximativement la notion d'intertextualité telle que l'entendait Kristeva ou Barthes : elle englobe le commentaire, la coprésence ou la dérivation, voire le rapport au genre⁵³ », mais elle laisse de côté le rapport du texte au discours social et elle écarte une certaine philosophie de la conscience du narrateur qui, elle, entraînerait l'analyse littéraire vers le champ psychanalytique⁵⁴. En somme, le concept de transtextualité inclut « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes⁵⁵ », tout en excluant les deux catégories qui ne sont pas exclusivement reliées à une poétique des formes littéraires.

1.2 Entre intertextualité et transtextualité : les outils méthodologiques de Genette

Comme nous l'avons vu précédemment, l'intertextualité, telle que définie restrictivement par Genette, ne constitue qu'un de ces cinq types de relations transtextuelles et ne concerne que la présence effective d'un texte dans un autre. Le second type de transtextualité dont fait état le théoricien est constitué par la relation qu'entretient un texte avec ce que Genette nomme le *paratexte*, c'est-à-dire tout ce qui ne fait pas proprement partie du texte, mais qui l'entoure et qui agit sur le lecteur : le titre, le sous-titre, l'avant et l'après-propos, les notes en bas de page, les illustrations, le texte sur la quatrième de couverture, etc⁵⁶. À titre d'exemple, et en ce qui nous concerne, on peut évoquer le fait que le titre du roman de Beaulieu reprend explicitement *Don Quichotte de la Manche* de Miguel de Cervantès et que le titre du roman de Sábato, *L'Ange des ténèbres*, fait référence, même en

⁵³ Sophie Rabau, *op. cit.*, p. 68.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 69.

⁵⁵ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 10.

traduction française, à l'*Apocalypse* selon Saint-Jean⁵⁷. Comme nous le verrons, ces titres, comme certaines citations posées en épigraphes ou en quatrième de couverture, sont loin d'être fortuits : ils font partie du sens des romans et jettent un éclairage nouveau sur certains éléments fondamentaux des textes.

Le troisième type de relation transtextuelle proposé par Genette se nomme la *métatextualité*. Relation critique par excellence, la métatextualité est la relation dite « de commentaire » où un texte parle d'un autre texte « sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer⁵⁸ ». Bien qu'ils s'agissent de textes de fictions et non de métatextes critiques, *Don Quichotte de la démanche* et *L'Ange des ténèbres* ont abondamment recours à ce type de relation transtextuelle, puisqu'il leur permet de commenter, d'annoter ou de confronter certains textes sous une forme critique. Il n'y a donc pas, à proprement parler, de transformation de l'autre texte comme on peut le retrouver dans l'hypertextualité, mais on entrevoit, dans ce type de relation entre les textes, une reconduction et une certaine utilisation interprétative des textes des autres⁵⁹.

Avant d'aborder l'*hypertextualité*, catégorie essentielle pour l'analyse des romans de Beaulieu et de Sábato, mentionnons au passage l'*architextualité* qui sans doute est la plus abstraite des relations transtextuelles, puisqu'il s'agit essentiellement de l'appartenance taxinomique que les textes entretiennent entre eux. Ce type de relation ne sera convoqué dans notre étude que lorsqu'il sera question de l'appartenance générique, parfois ambiguë, des deux textes étudiés. Quant à l'hypertextualité, qui est principalement visée par le titre

⁵⁷ En espagnol, la référence biblique y est encore plus explicite puisque le titre *Abaddón el exterminador* fait directement référence à l'Ange de l'Abîme qui, dans l'*Apocalypse* selon Saint-Jean, est nommé en hébreu Abaddón, qui veut dire l'Exterminateur.

⁵⁸ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁹ Leyla Perrone-Moisés propose même d'aborder le texte critique comme une pratique intertextuelle qui comprend non seulement une interprétation, mais aussi une intégration du texte de l'autre dans la texture du texte second. Voir Leyla Perrone-Moisés, 1976, « L'intertextualité critique », *Poétique*, vol. 27, p. 377-379.

*Palimpsestes*⁶⁰ et à laquelle Genette s'est particulièrement intéressé, précisons qu'elle concerne toute relation unissant un texte B, que Genette nomme l'*hypertexte*, à un texte A (*hypotexte*) « sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire⁶¹ ». Cette détermination négative vise à souligner, comme nous l'avons mentionné plus haut, que l'hypertextualité suppose une *transformation* du texte antérieur en un *texte dérivé*, un autre texte de fiction. Cette dérivation peut, selon Genette, être descriptive ou intellectuelle (comme lorsqu'un métatexte parle d'un autre texte), mais elle peut aussi s'opérer plus ou moins manifestement sans que le texte B ne parle ou ne cite le texte A. Dans ce cas, on reconnaît le processus de transformation par le fait que le texte B « ne pourrait exister sans A⁶² » et qu'il est donc nécessairement un texte écrit à partir d'un texte second ou, comme le dit si bien Genette, un *texte au second degré*.

1.3 Ludique, satirique et sérieux : les différents régimes de l'hypertextualité

Sans rentrer dans les détails des types de transformations hypertextuelles répertoriés par Genette, notons qu'ils peuvent s'opérer à différents degrés : la transformation peut être simple ou directe, comme dans le cas où l'action d'un texte est transposée dans un autre contexte (c'est ce que Genette nomme la *transformation* tout court), et la transformation peut être plus indirecte, comme dans le cas où l'action est différente, mais le style du texte premier a été imité (c'est ce que Genette nomme l'*imitation*). Dans les deux cas, il y a transformation d'un même hypotexte, donc, mais cette transformation n'est pas de la même nature. De plus, la transformation et l'imitation peuvent elles-mêmes être divisées, selon l'analyse des pratiques hypertextuelles, en un régime ludique, satirique ou sérieux. Par exemple, la transformation d'un texte peut se faire dans un cadre « sérieux » de *transposition* – Genette utilise l'exemple de l'*Ulysse* de Joyce et du *Docteur Faustus* de Thomann Mann pour illustrer son propos – ou se faire de façon ludique à travers la *parodie*. Cette dernière, définie par le

⁶⁰ L'opération d'imitation ou de transformation d'un texte premier pour produire un autre texte semble justifier l'utilisation de la métaphore du *palimpseste*, ce manuscrit dont on a effacé la première écriture pour pouvoir y écrire un autre texte.

⁶¹ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 13.

⁶² *Ibid.*

théoricien comme étant « un détournement de texte à transformation minimale⁶³ », a pour objectif de faire dévier le texte premier dans une sorte de jeu sémantique, mais peut aussi avoir une fonction satirique, plus agressive et dégradante, et devenir ce que Genette nomme un *travestissement*. Sur le plan stylistique, l'imitation peut elle aussi être sérieuse à travers la *forgerie*, être ludique grâce au *pastiche* ou avilir satiriquement le style du texte premier en effectuant une *charge*. Pour illustrer les recoupements et les différences à l'intérieur de ces catégories, Genette propose un tableau qui résume assez fidèlement les différentes pratiques hypertextuelles ou, du moins, celles qui sont le plus souvent rencontrées dans la littérature⁶⁴ :

Tableau général des pratiques hypertextuelles

relation / régime	ludique	satirique	sérieux
transformation	parodie	travestissement	transposition
imitation	pastiche	charge	forgerie

Comme nous le fait observer le théoricien, les lignes verticales qui séparent les différents régimes sont en pointillé de façon à « ménager d'éventuelles nuances entre pastiche et charge, travestissement et transposition⁶⁵ ». En effet, dans l'ensemble de son ouvrage théorique, Genette analyse de plus près chacune des cases de ce tableau pour y opérer des distinctions plus fines : il insère entre le régime ludique et satirique le régime ironique, par exemple, et introduit entre le satirique et le sérieux, le régime polémique. L'usage du pointillé vient aussi rappeler que ces catégories sont parfois difficiles à distinguer et qu'elles se recoupent souvent. Quant à la frontière beaucoup plus marquée entre l'imitation et la transformation, elle n'exclut pas la mixité des pratiques puisqu'il est possible qu'un même hypertexte transforme un texte et en imite un autre ou qu'il transforme et imite le même texte. Tout comme avec les cinq types de relations transtextuelles, il ne faut donc pas considérer ces sous-divisions « comme étant des classes étanches, sans communication ni recoupements

⁶³ *Ibid.*, p. 40.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 45.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 44.

réiproques⁶⁶ ». Au contraire, leurs relations sont non seulement abondantes, mais particulièrement pertinentes pour quiconque s'intéresse aux différents rôles que peuvent occuper les références littéraires dans les stratégies narratives et discursives d'un roman : l'hypertextualité satirique peut être soutenue par un paratexte, par exemple, et l'intertextualité peut s'insérer dans un processus de transposition sérieuse ou de travestissement.

Le but de notre analyse n'est donc pas de tenter de faire rentrer chaque type de relation transtextuelle ou de pratique hypertextuelle dans une grille de lecture rigide et préétablie, mais bien d'utiliser les outils d'analyse de Gérard Genette pour observer les stratégies d'appropriation, d'assimilation ou de détournement des textes. Autrement dit, il s'agit d'appliquer ces outils théoriques au profit des deux romans étudiés et non de mettre les références littéraires partagées par les textes de Sábato et de Beaulieu au profit de la taxinomie de Genette. Car, comme l'affirme le sémioticien lui-même, si ces outils visent à dresser une « carte pour l'exploration du territoire des pratiques hypertextuelles⁶⁷ » l'exploration de ce territoire, elle, reste à faire.

1.4 Plus qu'un fleuve à remonter, un territoire à explorer

De la part de Genette, cette utilisation de la métaphore spatiale (le territoire) pour décrire l'ensemble des pratiques hypertextuelles est particulièrement intéressante dans la mesure où elle invite à penser la relation entre les textes comme un immense réseau ou une vaste contrée qui peut être parcourue dans tous les sens. Nous ne sommes plus, comme au temps de la critique basée sur les notions de « succès » ou « d'influences », à suivre une ligne linéaire pour remonter à la source d'un texte afin de l'expliquer. Loin de chercher à expliquer l'œuvre par ce qui l'a précédée, l'analyse hypertextuelle travaille à l'intérieur du texte, dans son immanence, sa productivité. Ce qui intéresse Genette, ce sont les processus de transformation, et non l'influence que pourrait avoir un texte A sur un texte B. En cela, il rejoint donc Barthes et le groupe *Tel Quel* qui, dès la naissance du concept d'intertextualité,

⁶⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 43.

substituent à la métaphore d'un voile qu'il faudrait soulever pour remonter à la source d'un texte, la métaphore de la « toile » qui se définit par son activité interne :

[...] Alors que précédemment la critique (seule forme connue en France d'une théorie de la littérature) mettait unanimement l'accent sur le « tissu » fini (le texte étant le voile derrière lequel il fallait aller chercher la vérité, le message réel, bref *le sens*), la théorie actuelle du texte se détourne du texte-voile et cherche à percevoir le tissu dans sa texture, dans l'entrelacs des codes, des formules, des signifiants, au sein duquel le sujet se place et se défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans sa toile⁶⁸.

D'une certaine façon, Barthes et Genette partagent donc la même conception d'une herméneutique qui, à l'instar du structuralisme des années soixante, situe le sens des textes littéraires non pas à l'extérieur du récit, mais bien dans leurs propres labyrinthes internes. Le monde et les sources d'un auteur doivent être inscrits à l'intérieur du texte pour être « pris en charge » par le concept d'intertextualité. Le but n'est plus, à l'instar de Borges, « d'étendre à l'infini, par affinement incessant, des généalogies⁶⁹ » ni de tenter de décrire l'évolution de la littérature occidentale en observant la façon dont ces mêmes généalogies se répètent, se chevauchent, s'entrecroisent ou se contredisent⁷⁰. De la conception borgésienne, on retient plutôt l'idée d'entrevoir la relation entre les textes comme un espace ou une bibliothèque, de façon à envisager la littérature comme un vaste réseau intemporel où les textes se modifient les uns avec les autres.

1.5 Sophie Rabau et l'atemporalité

Cette conception non temporelle du rapport entre les textes qui rend compte de « toutes les trajectoires que l'intertextualité invite à multiplier⁷¹ » est au centre de la métaphore de la

⁶⁸ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 463.

⁶⁹ Michel Lafon, *op. cit.*, p. 38.

⁷⁰ Selon Lafon, l'idée d'un fleuve, d'une source à remonter traverse et imprègne la notion de réécriture chez Borges (« Poe qui engendra Baudelaire, qui engendra Theste, etc. » dans *Pierre Ménard auteur du Quichotte*, cité par Lafon). Lafon soutient même qu'on pourrait y déceler des traces d'une certaine « autorité » entre les textes européens et les textes issus du continent américain puisque les derniers sont présentés comme découlant des premiers (voir Michel Lafon, *op. cit.*, p. 47).

⁷¹ Sophie Rabau, *op. cit.*, p. 44.

bibliothèque proposée par Sophie Rabau dans son ouvrage sur l'intertextualité. Loin de n'être qu'une simple anthologie qui dresse la liste de la production théorique entourant le concept d'intertextualité, l'ouvrage de Rabau est en réalité une occasion, pour l'auteure, de revenir sur les textes fondateurs du groupe *Tel Quel*, de les relier à certaines synthèses plus récentes⁷² et de récupérer une certaine conception borgésienne de la littérature qui, au-delà du seul concept de réécriture, propose une analyse atemporelle des intertextes. Alors que Genette précise que les transformations observées dans le cadre de l'analyse hypertextuelle sont forcément faites à partir de textes « préexistants⁷³ », Rabau accepte de bousculer la linéarité des réseaux intertextuels et avance l'idée d'une « influence rétrospective des œuvres⁷⁴ ». L'auteure renoue ainsi avec les textes borgesiens qui soutiennent que l'apport d'un écrivain modifie notre conception du passé aussi bien que celle du futur⁷⁵ et avec les premiers articles de Genette qui, bien avant la définition restrictive offerte dans *Palimpsestes*, se basait sur les textes de Borges pour affirmer que :

Le temps littéraire est réversible, parce qu'à chaque moment la totalité de l'espace littéraire est offerte à notre esprit. Dans cet instant Cervantès et Kafka sont tous deux nos contemporains, et contemporains l'un de l'autre, et à ce titre l'influence de Kafka sur Cervantès n'est pas moindre que l'influence de Cervantès sur Kafka⁷⁶.

⁷² Comme celle de Nathalie Piégay-Gros, 1996, *op. cit.*, et celle de Tiphaine Somoyault, 2001, *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan.

⁷³ Gégard Genette, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁴ Sophie Rabau, *op. cit.*, p. 37.

⁷⁵ T. S. Eliot, cité par Jorge Luis Borges, 1992 [1951], « Kafka et ses précurseurs », dans *Enquêtes*, trad. de l'espagnol par Roger Caillois, Paris, Gallimard, p. 134.

⁷⁶ Voir Gérard Genette, 1964, « La littérature selon Borges », dans *Jorge Luis Borges, Les Cahiers de l'Herne*, Dominique de Roux et Jean de Milleret, Paris, Éditions de L'Herne, p. 324. Dans cet article écrit près de 20 ans avant *Palimpsestes*, Genette reprend et commente la vision de la littérature selon Borges. Certaines des idées exposées dans cet article, comme celle qui concerne l'idée que toutes les littératures découlent peut-être d'un même auteur, seront reprises dans *Palimpsestes*. Par ailleurs, le contenu de cette citation pourrait très bien s'appliquer à une certaine définition du *postmoderne* qui questionne et déconstruit l'autorité des « métarécits de légitimation ». Voir Jean-François Lyotard, 1979, *La condition postmoderne*, Paris : Éditions Minuit, p. 30.

À l'instar de certains tenants de l'intertextualité qui sont accusés de « méprise[r] la chronologie⁷⁷ » entre les textes (en s'autorisant, par exemple, à lire Œdipe à partir de Freud ou à revisiter Rilke à la lumière des écrits de Kafka), Rabau soutient donc qu'un « texte est porteur de son passé *qu'il détermine plus qu'il n'est déterminé* par lui et, qu'inversement un texte est porteur de son futur qu'il contient en puissance sinon en acte⁷⁸ ». Ainsi, si le récit biblique peut éclaircir l'utilisation de la tour de Babel dans un poème de Baudelaire, la métaphore de la bibliothèque peut également servir à relire le texte biblique pour voir dans cette tour un symbole de l'utilisation humaine du langage⁷⁹.

L'introduction de Rabau et une grande partie des choix qui président à l'établissement de l'anthologie semblent être guidés par la volonté de confronter la tradition critique et l'histoire de la littérature elle-même, pour affirmer que « si le sens circule d'un texte à l'autre, il n'est plus ce qu'a voulu dire l'auteur du texte premier, mais il n'est plus non plus exactement ce que veut dire l'auteur du texte second, il est le résultat d'une interaction entre deux œuvres⁸⁰ ». Du coup, l'autorité auctoriale et le concept d'originalité sont mis à mal et la littérature devient, comme dans la nouvelle de Borges, « l'œuvre d'un seul auteur, qui est intemporel et anonyme⁸¹ ». Comme si le fait de substituer la métaphore de la source à celle, « spatiale », du territoire ou de la bibliothèque, non seulement invitait à considérer les œuvres littéraires comme le bien commun de tous les écrivains, mais incitait aussi à échapper à la logique causale et à la conception linéaire du temps :

[...] les textes se comprennent les uns par les autres et chaque nouveau texte qui entre dans ce système le modifie, mais n'est pas le simple résultat des textes précédents; il est à la fois leur passé et leur futur, si ces notions ont encore un sens :

⁷⁷ L'expression est d'Anne-Claire Gignoux, *op. cit.*, p. 5.

⁷⁸ Sophie Rabau, *op. cit.*, p. 37. Nous soulignons.

⁷⁹ L'exemple de Baudelaire et de la Bible est utilisé à plusieurs reprises dans l'ouvrage de Rabau, Voir Sophie Rabau, *op. cit.*, p. 13, 14, 16, 49, 50, 51, 52 et 53.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 33.

⁸¹ Jorge Luis Borges, 1994 [1944], « Tlön, Uqbar Orbis Tertius », dans *Fictions*, traduit de l'espagnol par P. Verdevoye, Ibarra et Roger Caillois, Paris, Gallimard, p. 24.

avec l'intertextualité s'ouvre la perspective d'une herméneutique littéraire dégagée de l'histoire littéraire⁸².

Comme le soutient Enric Sullà, l'intertextualité, selon Rabau, suppose donc « un déplacement de l'interprétation littéraire : il conviendrait d'interpréter tout texte en fonction du réseau de textes dans lequel il s'insère, sans recourir aux causes externes (l'auteur ou le monde), mais sans faire davantage appel à la succession chronologique (les sources et influences)⁸³ ». Par conséquent, la proximation, le croisement et l'actualisation des œuvres deviennent, avec le concept d'intertextualité tel que repris et exposé par Rabau, le véritable sujet d'étude de la critique littéraire. Quant au sens des textes littéraires, il doit être considéré comme étant entremêlé dans ses réseaux de textes qui se croisent et qui tissent des liens entre eux pour former une toile infinie, une bibliothèque éternelle.

1.6 La bibliothèque comme point nodal de l'analyse comparée

Cette conception spatiale et intemporelle des rapports entre les textes, incarnée par la métaphore de la bibliothèque, est littéralement au centre de notre projet puisqu'il n'est nullement question, ici, d'établir une « hérédité » commune entre *Don Quichotte de la démanche* et *L'Ange des ténèbres* : la présence de références partagées par les « bibliothèques » des deux textes constitue, en fait, une porte d'entrée pour comparer les réflexions spéculaires sur la fonction de la littérature et observer les différents processus de transformation des textes.

Le fait d'envisager les références littéraires comme faisant partie d'une bibliothèque où le texte lui-même est « pris », permet également d'observer comment les interprétations diverses sur un même hypotexte utilisent et modifient les autres textes appartenant au système référentiel des romans. Car relier les figures bibliques avec les écrits d'Ernesto Che Guevara, par exemple, n'a pas la même implication (littéraire et politique) que si on les met en lien

⁸² Sophie Rabau, *op. cit.*, p. 15.

⁸³ Enric Sullà, 2001, « Le clos et l'ouvert », *Fabula, la recherche en littérature*, en ligne, < <http://www.fabula.org/revue/cr/301.php> >, consulté le 25 juin 2012.

avec des intertextes de James Joyce : ces deux utilisations des écrits bibliques ne déterminent pas seulement les « saintes Écritures », mais aussi les hypertextes eux-mêmes, ainsi que les textes de Guevara et de Joyce. Le sens transitant d'un texte à l'autre, c'est tout le système référentiel qui est influencé, modifié. Or, dans le cas de Beaulieu comme dans celui de Sábato, ce système référentiel est ancré dans des champs et des traditions littéraires différents et inclut, dans un cas comme dans l'autre, des références exclusives (régionales, nationales) qui rendent compte des contextes littéraires et historiques distincts.

Toutefois, comment prendre la mesure de ces contextes singuliers, de ces différents systèmes référentiels, bref, comment établir la liste des œuvres littéraires qui dialoguent avec les références partagées par les deux romans? L'intertextualité telle que définie par Genette nous permet certes d'isoler, puis de relier entre elles les références avec ou sans guillemets que l'on retrouve à l'intérieur d'un roman. De façon plus globale, l'analyse transtextuelle permet également d'étudier, comme nous l'avons évoqué plus haut, les structures, les transformations, les commentaires, les traits génériques ou les reprises d'un texte. Cependant, il existe des références qui, à première vue, ne semblent pas correspondre aux types de rapports entre les textes répertoriés par Genette et qui, pourtant, font définitivement partie du paysage littéraire des romans : celles qui sont matériellement inscrites dans le récit. Ces inscriptions signalent souvent indirectement un commentaire ou une transposition; elles complètent le système référentiel du texte.

À titre d'exemple, on pourrait citer un court extrait de *Don Quichotte de la démanche* où, alors qu'il est alité depuis des semaines dans une chambre d'hôpital, Abel, le personnage écrivain du roman, fait tomber par terre *Germinal* et *Lumière d'août*. L'infirmière, qui est présentée comme une lectrice des romans antérieurs d'Abel, ramasse les livres avec du papier hygiénique et constate : « Faut les stériliser. En attendant, je peux vous prêter mon recueil de mots croisés » (DQD, p. 14⁸⁴). Bien qu'il puisse paraître anecdotique, cet épisode s'inscrit « à l'intérieur d'un mouvement plus global où les écrivains, et surtout ceux qui composent la

⁸⁴ Cette citation est également utilisée dans l'article d'André Lamontagne, *op. cit.*, p. 36.

bibliothèque d'Abel, sont rabaissés⁸⁵ ». Nous aurons certainement l'occasion de revenir sur ce que Lamontagne nomme la « dynamique postmoderne » à travers la « chosification des auteurs » et la « personnification des livres⁸⁶ » dans le roman de Beaulieu, mais ce qui nous paraît important de retenir, à ce stade-ci de notre étude, c'est que dans cet épisode ponctuel, l'*inscription matérielle* des livres à l'intérieur de la diégèse nous renseigne sur le système référentiel, ou si l'on veut, sur la bibliothèque virtuelle du personnage écrivain. Comme si, pour transformer ou utiliser les intertextes de certains livres, le texte effectuait un détour spéculaire afin de les impliquer dans l'histoire qui nous est racontée.

1.7 Bibliothèques imaginaires et figures de l'écrit

Dans le livre *Les figures de l'écrit : relecture de romans québécois, des Habits rouges aux Filles de Caleb*, Louise Milot, Fernand Roy *et al.* proposent d'utiliser le concept de « figures de l'écrit » pour mesurer l'inscription matérielle des écrits seconds à l'intérieur des premiers. Pour ces auteurs, cette « inscription » peut prendre la forme d'une lettre, d'un article, d'un poème, d'un livre, d'une note manuscrite, etc.⁸⁷. Comme le « recours au concept plus abstrait de figure permet de dépasser la substance même de l'écrit, et de le saisir dans sa dimension de forme⁸⁸ », il est même possible d'utiliser le concept pour désigner une simple découpe de journal et même un discours oral « formellement figé » à condition que ces derniers participent à faire basculer l'anecdote ou la suite des événements. Car si les figures de l'écrit peuvent prendre plusieurs formes, Milot *et al.* soulignent que ces dernières doivent explicitement exercer une fonction déterminante sur la conduite des personnages ou sur l'histoire :

[...] Dans la terre de Zola, par exemple, c'est après avoir lu *Les malheurs et le triomphe de Jacques Bonhomme* que le héros prend la décision de s'opposer désormais à toute parcellisation du patrimoine, décision qui commande tout le reste

⁸⁵ André Lamontagne, *op. cit.*, p. 36.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 36-37.

⁸⁷ Louise Milot, Fernand Roy *et al.*, 1993, *Les figures de l'écrit, Relecture de romans québécois des Habits rouges aux Filles de Caleb*, Québec, Nuit Blanche éditeur, p. 10.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 11.

de l'histoire. [...] comme c'est le cas dans *L'étranger* où Meursault lit un fait divers qui raconte un malentendu tout compte fait semblable à ce qui lui arrive [...]⁸⁹.

Pour déterminer si une inscription occupe un rôle déterminant dans la diégèse, les auteurs ont élaboré une méthodologie basée sur la reconstruction greimassienne⁹⁰ de l'organisation narrative des événements en identifiant les points nodaux du texte et en les comparant avec les lieux où sont relevées les inscriptions des écrits seconds⁹¹. Cette méthode permet d'observer si les transformations des personnages et du récit sont impulsées ou appuyées par ces inscriptions et si elles constituent, par conséquent, des figures de l'écrit.

D'un point de vue pragmatique, il n'est guère envisageable, dans le cadre de notre étude, de rajouter à l'analyse transtextuelle des références partagées par *Don Quichotte de la démanche* et *L'Ange des ténèbres*, l'élaboration d'un schéma narratif (au sens où Greimas l'entend) pour établir si certaines figures correspondent aux mouvements diégétiques décisifs des deux romans. Cela alourdirait non seulement l'analyse, mais n'apporterait, en ce qui nous concerne, rien de vraiment nécessaire à l'élaboration du système référentiel des récits.

En fait, si le concept de « figures de l'écrit » nous est d'une utilité certaine, c'est, d'une part, parce qu'il vient compléter l'analyse transtextuelle de Genette en nous permettant de saisir les références littéraires qui font matériellement partie de l'histoire et, d'autre part, parce qu'il nous renseigne sur le contexte intratextuel qui encadre le projet d'écriture des personnages écrivains. Car si les figures de l'écrit suffisent à faire basculer l'anecdote dans plusieurs romans, elles sont particulièrement décisives lorsque le roman met en scène un personnage romancier qui, à travers l'autoreprésentation, tient un discours sur la littérature et prend position par rapport à l'activité même d'écrire. C'est pourquoi, dans le livre de Milot *et al.*, un chapitre entier est dédié à la relation qu'entretiennent les figures de l'écrit avec les figures de romanciers. Ce chapitre, écrit par Fernand Roy et Catherine Lamy, reprend à son

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Voir, pour les références de base, l'article « schéma narratif » de Julien Algirdas Greimas et Joseph Courtés, 1979, *Sémiotiques dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, p. 244-247.

⁹¹ Louise Milot, Fernand Roy *et al.*, *op. cit.*, p. 15.

compte le travail sur le romancier fictif réalisé par André Belleau, mais soutient que le « travail sur les romanciers fictifs gagne [...] à être encadré par la prise en compte du réseau de figures de l'écrit qui s'avèrent surdéterminantes en ce que c'est par rapport à elles que prennent effectivement leurs sens les figures de romanciers⁹² ».

Ainsi, si un narrateur ne fait aucune allusion directe à un roman, mais que celui-ci fait partie de la bibliothèque matérielle du personnage romancier, nous pourrions en rendre compte en nous interrogeant sur ce que cette inscription nous apprend sur les croisements ou les détournements opérés dans les réseaux textuels de l'œuvre. Autrement dit, la pertinence de la notion de Milot *et al.* dans le cadre de notre projet, tient au fait qu'elle permet non seulement de compléter le système référentiel du récit, mais elle nous renseigne sur le projet ou la conception du littéraire des personnages écrivains. Néanmoins, les livres qui traînent sur une table ou qui sont lus par des personnages secondaires seront également pris en considération, car nous croyons que l'inscription explicite d'un livre dans la diégèse d'un roman n'est jamais fortuite : lorsque la narration prend le temps de nommer le titre d'un roman qui traîne dans la pièce où se trouve un de ses personnages, c'est souvent pour effectuer un jeu de rappel qui réitère ou reflète le propos du narrateur. De plus, il arrive également que la figure de l'écrit serve d'*alternarré*, c'est-à-dire qu'elle sert à souligner, comme le soutient Gerald Prince, tout ce qui n'a pas lieu dans le récit, mais qui est indiqué à l'intérieur de ce dernier de façon hypothétique ou négative⁹³. Comme si les livres qui composaient les « bibliothèques imaginaires »⁹⁴ des personnages représentaient tous les choix admis ou écartés par la narration, tout ce qu'aurait pu, à travers les mots des autres, constituer le récit.

⁹² Catherine Lamy et Fernand Roy, 1993, « Des figures d'écrivains aux figures de l'écrit », dans *Les figures de l'écrit, Relecture de romans québécois des Habits rouges aux Filles de Caleb*, op. cit., p. 50.

⁹³ Gerald Prince, 1989, « l'Alternarré », *Strumenti Critici*, vol. 4, n° 2, p. 225.

⁹⁴ L'expression est de Laurent Mailhot, 1992, « Bibliothèques imaginaires », dans *Ouvrir le livre*, Montréal, l'Hexagone, p. 31-43.

En somme, pour nous lancer à la conquête du territoire intertextuel partagé par les deux romans, nous nous basons à la fois sur les cartes délimitées par la taxinomie de Genette et la notion de *figures de l'écrit* qui, bien qu'elle ne soit pas intégrée dans sa totalité, prend en compte la présence « matérielle » des livres à l'intérieur des fictions. Quant aux travaux de Sophie Rabau sur l'intertextualité, ils permettent de faire le pont entre les outils mis en place par Genette et les bibliothèques imaginaires des personnages en multipliant les trajets, en créant de nouveaux liens entre les œuvres. Mis ensemble, les travaux de Milot *et al.*, de Genette et de Rabau serviront donc non seulement à dégager le circuit référentiel et les réseaux intertextuels partagés par les deux fictions, mais aussi à analyser de quelles façons ces références communes participent d'un dialogue intertextuel qui permet « qu'adviennent des sens nouveaux, que se dégagent des perspectives d'écriture [des] textes possibles ou [des] croisements inédits⁹⁵ ».

1.8 États des lieux : études antérieures sur l'intertextualité de *L'Ange des ténèbres* et de *Don Quichotte de la démanche*

Plusieurs auteurs ont étudié l'intertextualité respective des romans de Victor-Lévy Beaulieu et d'Ernesto Sábato. Certains chercheurs se sont notamment penchés sur l'importance des références littéraires états-uniennes dans l'écriture de Beaulieu⁹⁶. Par ailleurs, dans un numéro de la revue *Tangence* intitulé « Interdiscursivité dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu⁹⁷ », on retrouve plusieurs articles qui ont analysé les relations intertextuelles que Beaulieu entretient avec certains écrivains québécois (comme celles que Beaulieu entretient avec Jacques Ferron⁹⁸) ou sur son rapport « anthropophage » à Melville⁹⁹.

⁹⁵ Sophie Rabau, *op. cit.*, p. 46.

⁹⁶ Voir entre autres l'article de Ray Ellenwood, 1994, « Victor-Lévy Beaulieu and the Québeckization of American Literature » dans *Context North America: Canadian/US, Literary Relations Reappraisals: Canadian Writers*, Ottawa, University of Ottawa, sous la direction de Camille R. La Bossière, p. 89-95 et l'article de Jonathan Weiss, 1983, « Victor-Lévy Beaulieu : Écrivain américain », *Études Françaises*, vol. 19, n° 1, p. 41-57.

⁹⁷ Voir le numéro 41 de la revue *Tangence*, « Interdiscursivité dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu », octobre 1993, p. 5-153, sous la direction de Robert Dion et Jean Morency.

⁹⁸ Voir l'article de Catherine Lamy, 1993, « De Victor Hugo à Jacques Ferron : les parcours d'une interaction », *Tangence*, n° 41, p. 86-94.

Comme nous l'avons mentionné dans l'introduction, cette analyse anthropophage est reprise par Michel Nareau dans un mémoire qui compare l'appropriation beaulieusienne de *Moby Dick* et celle effectuée par l'écrivain chilien Luis Sepúlveda¹⁰⁰. À ce jour, ce travail et celui d'André Vanasse comptent parmi les quelques études comparatistes sur l'écriture de Beaulieu¹⁰¹. Parmi les études qui s'intéressent spécifiquement à l'intertextualité dans *Don Quichotte de la démanche*, mentionnons celle d'André Lamontagne, qui fait une lecture postmoderne de l'utilisation des références littéraires et de certaines figures de l'écrit¹⁰², et celle de Jacques Pelletier qui a étudié la composition de la « bibliothèque de Babel », dont Abel fait étrangement état dans *Don Quichotte de la démanche*¹⁰³. Les travaux de Pelletier et de Lamontagne seront particulièrement utiles lorsqu'il sera question d'isoler les textes présents dans le roman de Beaulieu afin d'analyser les transformations hypertextuelles que le récit leur fait subir. Enfin, les travaux de Geneviève Baril et de Johanne Pelland seront mis à contribution lorsque viendra le moment de comparer la quête du personnage écrivain de *Don Quichotte de la démanche* et celle du héros cervantin, car, sans s'intéresser particulièrement à l'intertextualité, ces articles tissent des liens entre Abel Beauchemin, la figure du messie et le chevalier à la Triste Figure¹⁰⁴.

⁹⁹ Voir l'article de Jean Morency, *op. cit.*, mais aussi celui de Jean-François Chassay, 1993, « L'obsession de connaître (Beaulieu face à Melville) », *Tangence*, n° 41, p. 86-94.

¹⁰⁰ Michel Nareau, 2002, « L'appropriation de Melville par Victor-Lévy Beaulieu et Luis Sepúlveda : réflexion sur l'américanité », Montréal, Maîtrise en études littéraires, Université du Québec à Montréal, 120 p.

¹⁰¹ Voir André Vanasse, 1977, « Analyse de textes : Rejean Ducharme et Victor-Lévy Beaulieu : Les mots et les choses », *Voix et Images*, vol. 3, p. 230-243. On retrouve également quelques mémoires de maîtrise comparatistes, dont celui de Simon Fortin, 1994, « Le poète fictif : représentation du poète et de la poésie dans les oeuvres de Victor-Lévy Beaulieu et Réjean Ducharme », Montréal, Maîtrise en études littéraires, Université du Québec à Montréal, 87 p. et celui de Ric Bonin, 1993, « Le signe Amérique chez Victor-Lévy Beaulieu et Jacques Poulin », Montréal, Maîtrise en études littéraires, Université de Montréal, 123 p.

¹⁰² Voir André Lamontagne, *op. cit.*

¹⁰³ L'article de Jacques Pelletier ne traite pas seulement de l'intertextualité dans *Don Quichotte de la démanche*, mais un long passage y est dédié. Voir Jacques Pelletier, 1993, « Victor-Lévy Beaulieu : L'intertextualité généralisée », *Tangence*, vol. 41, p. 7-31 ou Jacques Pelletier, 1996, *L'écriture mythologique, Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, Québec, Nuit Blanche éditeur, p. 153-179.

¹⁰⁴ Voir Geneviève Baril, 2003, « Abel Beauchemin, messie, supplicié et chevalier de l'écriture apocalyptique », *Victor-Lévy Beaulieu, un continent à explorer*, Montréal, Les éditions Nota bene, p. 221-254 et Johanne Pelland, 2003, « Un navire romantique sur une mer baroque », *Victor-Lévy Beaulieu : Un continent à explorer*, Montréal, Les éditions Nota bene, p. 255-297.

En ce qui concerne le roman d'Ernesto Sábato, il est curieux de constater que relativement peu de chercheurs se sont intéressés à l'intertextualité, pourtant abondante, dans ce livre. En effet, malgré l'imposante bibliographie critique sur *L'Ange des ténèbres*, il n'existe que peu de travaux qui portent spécifiquement sur l'intertextualité ou sur le rapport plus général que ce roman entretient avec les références littéraires. Les quelques articles qui traitent de ce sujet se concentrent sur les rapports qu'entretient le roman avec certains textes de philosophes existentialistes ou phénoménologiques (Kierkegaard, Heidegger, Sartre, Jaspers, Kant, Husserl)¹⁰⁵. D'autres travaux font par ailleurs état des liens intertextuels qui lient *L'Ange des ténèbres* et certains textes de la littérature argentine, principalement ceux de Roberto Arlt et Ricardo Güiraldes¹⁰⁶. Dans un article basé sur l'analyse sociologique de Pierre Bourdieu, Pablo Sánchez López établit également un lien entre l'intertextualité dans *L'Ange des ténèbres* et la prise de position d'Ernesto Sábato dans le champ littéraire argentin et latino-américain¹⁰⁷. Ce dernier article nous sera d'une grande utilité lorsqu'il sera question de la façon dont Sábato utilise le Quichotte pour se démarquer des auteurs du « boom » hispano-américain. Les travaux de Graciela Maturo, qui a beaucoup travaillé sur les intertextes bibliques et sur les liens intertextuels entre l'œuvre de Sábato et les textes des romantiques allemands, seront également cités lorsqu'il sera question, d'une part, de la façon dont le roman reconduit des propos exposés dans les essais antérieurs de Sábato et, d'autre part, lorsque viendra le temps d'analyser la vision romantique que l'auteur attribue à la fonction de la littérature.

¹⁰⁵ Voir l'article de Lilia Christina Ceppi de Cufre, 1990, « La novela como visión integral de la realidad », *Co-Textes*, n° 19-20, p. 45-66 et le livre de Gemma Roberts, 1990, *Análisis existencial de Abaddón, el exterminador, de Ernesto Sábato*, Boulder, Publications of the Society of Spanish and Spanish-American Studies.

¹⁰⁶ Voir Jorge Cruz, 1983, « Sábato y la herencia literaria argentina », *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 391-393, p. 691-702 et Amalia Iniesta, 1983, « La literatura argentina en Ernesto Sábato », *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 391-393, p. 703-718.

¹⁰⁷ Voir Pablo Sánchez López, 2003, « Abaddón el exterminador en el contexto de la narrativa latinoamericana », *Latin American Literary Review*, vol. 31, n° 62, p. 73-95.

Quant aux études comparatistes à proprement parler, on recense plusieurs travaux qui ont comparé le travail de Sábato à celui de Borges¹⁰⁸, un article qui établit un rapport entre l'écriture sabatéenne et l'œuvre d'Herman Hesse¹⁰⁹, ainsi qu'un ouvrage consacré aux liens qui unissent Sábato et le Marquis de Sade¹¹⁰. Bien qu'intéressantes, ces études ne se basent pas sur une analyse des intertextes partagés et, à ce titre, elles ne seront que peu évoquées dans notre mémoire. Car les rapprochements que nous nous proposons de faire entre les romans de Beaulieu et celui de Sábato sont basés non pas sur des thèmes communs, mais bien sur un dialogue intertextuel partagé. C'est pourquoi, dans le premier chapitre, nous nous proposons d'analyser de manière exhaustive la référence commune la plus importante : celle qui renvoie à *Don Quichotte de la Manche*, de Miguel de Cervantès.

¹⁰⁸ Voir Mercedes Lopez-Baralt, 1973, « Jorge Luis Borges y Ernesto Sábato : Dos poetas de lo absoluto », *La Torre : Revista General de la Universidad de Puerto Rico*, n° 79-80, p. 177-185 et Lelia M. Madrid, 1992, « Sábato/Borges : Sobre el cielo y el infierno » *Revista Iberoamericana*, n° 58, p. 207-216.

¹⁰⁹ Voir Oscar Caeiro, 1977, « Hesse ante Sabato », dans *Hermann Hesse, 1877-1977 : Homenaje en su centenario*, La Plata, Universidad de la Plata, p. 49-64.

¹¹⁰ Voir Daniel Castillo Durante, 1991, *Du stéréotype au roman : Sade et Sábato*, Montréal : Université de Montréal.

CHAPITRE II

BEAULIEU ET SÁBATO : AUTEURS DU QUICHOTTE¹¹¹

Apprends, Sancho, que le ciel m'a fait naître dans ce siècle de fer pour que j'y fasse revivre l'âge d'or. Je suis celui à qui sont réservés les pires dangers, les plus grands exploits, les plus hauts faits d'armes¹¹².

Miguel de Cervantès

Maintenant que nous avons vu les différentes définitions de l'intertextualité, nous pouvons commencer à observer l'utilisation des références communes à l'intérieur des deux romans. Toutefois, avant d'analyser la coprésence des références strictement littéraires, il est important de noter que les deux récits ont en commun l'utilisation d'un grand nombre de références religieuses. Les intertextes bibliques sont effectivement si présents dans la diégèse et les discours des deux romans qu'il serait possible de consacrer un mémoire entier sur la façon dont leur inscription structure l'intrigue et participe au questionnement métatextuel sur la fonction de la littérature. Dans *Don Quichotte de la démanche*, par exemple, le discours sur la sacralisation de l'écriture et de l'écrivain est dédoublé d'une présence importante d'intertextes religieux : construit autour d'un triangle amoureux basé sur trois figures bibliques, Abel, Caïn-Steven et Judith, le roman de Beaulieu reprend à son compte le thème de la rivalité entre les frères et reproduit le meurtre symbolique d'Abel¹¹³. Quant à *L'Ange des ténèbres*, on y retrouve un nombre si important de références religieuses dans le paratexte et dans le récit des personnages – un personnage est longuement comparé au Christ, un autre propose une lecture diabolique de l'Ancien Testament, et un autre, enfin, souffre d'hallucinations divines annonçant la fin des temps – que plusieurs auteurs ont consacré une

¹¹¹ En septembre 2012, une version écourtée de ce chapitre a été publiée sous forme d'article dans *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*.

¹¹² Miguel de Cervantès, 1997 [1605], *L'ingénieux Hidalgo, Don Quichotte de la Manche, Tome I*, Paris, Seuil, p. 214.

¹¹³ Ces intertextes ont été reconstitués par André Lamontagne, *op. cit.*, p. 38.

partie de leurs travaux à l'étude de cette question. Comme nous l'avons mentionné dans le précédent chapitre, plusieurs articles et essais de Graciela Maturo, entre autres, ont établi des liens entre l'humanisme présent dans les écrits de Sábato, la recherche spirituelle des personnages sabatéens et le rôle attribué par l'auteur à la fonction de la littérature¹¹⁴.

Or, bien que l'inscription des textes bibliques soit, dans les deux cas, trop évidente pour ne pas être déterminante, nous avons choisi de nous concentrer sur les références littéraires communes qui, par ailleurs, reconduisent et dédoublent l'intertexte religieux. En effet, nul besoin d'étudier spécifiquement les intertextes bibliques pour constater qu'ils transcendent les thèmes du roman et s'inscrivent dans la transposition de certaines références littéraires. La recherche de l'absolu, la foi en une « mission sacrée de l'écrivain » et la thématique de la fin des temps marquent, elles aussi, les nombreux intertextes littéraires présents dans *L'Ange des ténèbres* et *Don Quichotte de la démanche*.

Nous aurons l'occasion de revenir sur l'importance de ces thèmes dans les réseaux secondaires de ces deux romans, mais dans le cadre de ce deuxième chapitre, nous nous attarderons d'abord à signaler leur présence dans la référence commune à *Don Quichotte de la Manche* de Miguel de Cervantès. Le but ne sera pas tant d'observer comment la vision apocalyptique et la recherche de l'absolu s'inscrivent dans une dynamique issue du Quichotte, mais bien d'analyser comment ces thèmes sont repris et transformés à travers l'utilisation que font les deux romans du grand classique espagnol. Les références à Cervantès et celles, dans une moindre mesure, faites à l'œuvre de Borges, seront analysées pour tenter de comparer la réflexion sur la fonction de l'écriture qui se dégage à travers les croisements opérés entre certaines idées borgésiennes sur la littérature, une vision donquichottesque du rôle de l'écrivain et le contexte de production de l'œuvre qui, comme

¹¹⁴ Voir, entre autres, l'article de Graciela Maturo, 1983, « Sábato : La búsqueda de la salvación », *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. 391-393, p. 602-620, et l'article d'Eva Lukavská, 1997, « Abaddón, el exterminador : La novela del fin del mundo y de la salvación individual », *Estudes Romanes de Brno : Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity*, Bucarest, Rada Romanistická/ Series Romanica, vol. 27, n° 18, p. 21-30, qui avancent que le rôle de l'écrivain tel que proposé par Sábato comprend un sacrifice qui permet la rédemption de l'auteur.

dans la nouvelle de Jorge Luis Borges « Pierre Ménard, auteur du Quichotte¹¹⁵ », délimite en grande partie le sens attribué au texte.

2.1 L'incontournable Cervantès

Parmi tous les intertextes partagés par les deux romans, celui qui renvoie à *Don Quichotte de la Manche*, de Miguel de Cervantès, est sans doute le plus manifeste et le plus récurrent. Dans *L'Ange des ténèbres*, le Quichotte est invoqué au moins à quatre reprises pour justifier la position littéraire du personnage écrivain et, alors que ce dernier subit une crise de goutte qui le force à interrompre l'écriture de son roman, il « en profite pour lire une fois pour toutes » (AT, p. 137) les aventures complètes de *L'ingénieux Hidalgo*. Dans *Don Quichotte de la démanche*, outre le fait que le paratexte renvoie directement au titre de Cervantès, ajoutons que le personnage de Don Quichotte est nommé plusieurs fois dans le récit et qu'il intervient à la fin du roman sous les traits de Jos, le fils aîné de la famille Beauchemin et le chef de la secte des porteurs d'eau, pour effectuer un bilan de la société et de la littérature québécoises :

Un homme comme moi est de trop. Il n'y a plus guère de moulins à vent. Ce qui n'explique pas comment il se fait que je sois venu dans ce pays sans peuple dont le passé n'est qu'une longue et vaine jérémiade, dont la littérature n'est qu'une inqualifiable niaiserie, avec un diable boiteux, inefficace et bavard, et des armées d'hydrocéphales pour fidèles (DQD, p. 327-328).

Avant de s'attarder davantage sur les occurrences précises du texte de Cervantès à l'intérieur des deux romans, notons que dans les deux cas, le rabaissement grotesque et ce que Genette nomme la parodie, c'est-à-dire un détournement ludique et sémantique, entrent en jeu : Sábato associe railleusement la crise de goutte à l'obligation de terminer « une fois pour toutes » le roman de Cervantès et Beaulieu se sert de l'ironie pour travestir le titre et transposer certains personnages du grand roman espagnol. Or, comme le soutient André Lamontagne, cette désacralisation d'un des plus grands canons de la littérature occidentale est

¹¹⁵ Jorge Luis Borges, 1994 [1944], « Pierre Ménard auteur du Quichotte », dans *Fictions*, traduit de l'espagnol par P. Verdevoye, Ibarra et Roger Caillois, Paris, Gallimard, p. 41-52.

contrebalancée, chez Beaulieu, par la recherche d'un modèle d'autorité¹¹⁶. Bien qu'elle soit malmenée par des bouffonneries ludiques et satiriques qui transforment Don Quichotte en un « Don Jigote », par exemple, l'autorité de Cervantès est préservée puisque c'est elle qui sert de référence à la critique de la société québécoise. De la même façon, « l'obligation » pour le personnage de Sábato de terminer le roman de Cervantès semble correspondre à cette idée selon laquelle certains textes littéraires font autorité et qu'il peut être bien vu de « s'asseoir un beau jour et de les lire "une fois pour toutes" de la première à la dernière page¹¹⁷ ».

Si on tient compte du fait que *Don Quichotte de la Manche* constitue, selon Michel Foucault, « la première des œuvres modernes puisqu'on y voit la raison cruelle des identités et des différences se jouer à l'infini des signes et des similitudes¹¹⁸ », il apparaît normal, pour ne pas dire convenu, que ces romans s'y réfèrent en préservant une partie de sa valeur consacrée. Il est même permis d'interpréter la forte présence intertextuelle du texte de Cervantès dans l'un et l'autre des romans comme une volonté de la part de Sábato et de Beaulieu de s'inscrire dans une histoire littéraire ou une tradition romanesque qui, pour plusieurs théoriciens, débute avec la publication du *Quichotte*. Plusieurs auteurs, dont George Lukács, ont également affirmé que le *Quichotte* était « le premier grand roman de la littérature universelle¹¹⁹ », puisque Cervantès aurait réussi, pour la première fois, à rendre compte de l'expérience sociohistorique réelle quant à l'inadéquation vécue par les hommes de son époque. Selon Milan Kundera, Cervantès serait même le fondateur des *Temps modernes*, puisqu'il aurait été le premier à opposer la « sagesse de l'incertitude » aux vérités métaphysiques qui régissaient le monde ancien¹²⁰. Depuis, l'histoire du roman se composerait d'une succession de découvertes faites par les héritiers de cette vision interrogative,

¹¹⁶ André Lamontagne, *op. cit.*, p. 35.

¹¹⁷ Notre traduction de « sentarse "de una buena vez" a leer un gran clásico desde la primera página hasta la última », Antonio Manuel Vázquez-Bigi, 1979, « Abaddón : ascendencia cervantina para una temática apocalíptica », *Texto Crítico*, vol. 5, n° 15, p. 56.

¹¹⁸ Michel Foucault, 1966, *Les mots et les choses, Une archéologie des sciences humaines*, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », Paris, Gallimard, p. 62.

¹¹⁹ George Lukács, 1963 [1920], *La théorie du roman*, Paris, Éditions Gonthier, p. 99.

¹²⁰ Milan Kundera, 1986, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, p. 21-28.

problématique, voire apocalyptique, de la réalité humaine. Bref, ce que Kundera nomme « l'esprit du roman » serait né de l'écroulement des certitudes du monde ancien et se serait nourri des doutes, des ombres et de l'ambiguïté d'un monde à naître¹²¹.

2.2 Vision apocalyptique et donquichottisme littéraire

Plusieurs auteurs se sont déjà penchés sur la présence de la vision apocalyptique dans *Don Quichotte de la démanche* et dans *L'Ange des ténèbres*. Geneviève Baril a étudié, dans le roman de Beaulieu, la façon dont la figure de l'écrivain correspond à celle « d'un messie, d'un supplicié et d'un chevalier de l'écriture apocalyptique¹²² », car non seulement le personnage écrivain souffre-t-il d'une hallucination dans laquelle il voit littéralement « les chevaux de l'apocalypse », mais aussi est-il habité, tout au long du roman, par un « imaginaire morbide de la fin qui prend forme de legs, de tradition, de mystère, de cauchemar, de cadavre et de sentence¹²³ ». Le trajet funèbre qui relie le monde littéraire à la mort commence d'ailleurs dès les premières lignes du roman, quand Abel comprend « au beau milieu d'une phrase, alors qu'il cherche ses mots » (DQD. p. 9), qu'il va mourir. La quête littéraire du « romancier fictif¹²⁴ », qui obéit à la nécessité de créer le mythe collectif de sa tribu, est donc d'emblée placée sous l'égide du sacrifice et de la mort. Plongé dans le labyrinthe de sa conscience où il entremêle ses rêves, ses lectures et les personnages de ses romans antérieurs, Abel se laisse mourir et la littérature devient, peu à peu, son principal mode d'appréhension du réel. Son frère Jos se transforme en Quichotte, son autre frère traduit Joyce, Judith est identifiée à Molly Bloom : sa folie de lecture ou sa pathologie littéraire (dont

¹²¹ Dans le documentaire *Cervantès et la Légende de Don Quichotte*, Jose Saramago semble toutefois réfuter cette affirmation : « on peut considérer Don Quichotte comme le premier roman moderne, mais son auteur n'est sûrement pas le premier narrateur moderne, Je pense que Cervantès n'a rien inventé, Il suffit de lire le premier chapitre du livre pour imaginer un monsieur qui s'est assis devant son public pour lui raconter une histoire : "Dans une bourgade de la Manche, etc, etc," C'est le schéma du narrateur oral », Voir *Cervantès et la Légende de Don Quichotte*, réalisation de Daniel et Jaume Serra, Allemagne / Espagne / Pays-Bas, 2004, 54 min.

¹²² Geneviève Baril, *op. cit.*, p. 221.

¹²³ *Ibid.*, p. 222.

¹²⁴ L'expression est d'André Belleau, voir *Le romancier fictif*, *op. cit.*

souffrent Don Quichotte et Emma Bovary) semblent le guider vers un univers intertextuel où il devient très difficile de départager le rêve, le réel et le livre.

Dans *L'Ange des ténèbres*, il existe une véritable « ascendance cervantine¹²⁵ » qui soutient la thématique apocalyptique du roman. Mis à part le paratexte qui renvoie directement à l'*Apocalypse* selon saint Jean¹²⁶, on y retrouve un personnage qui, dès l'introduction, voit apparaître dans le ciel de Buenos Aires un immense dragon crachant du feu et annonçant la fin des temps. Dès lors, et comme Johanne Villeneuve le fait pour sa part remarquer :

Chaque chose, chaque être et chaque signe est dévoilé dans la perspective d'une fin du monde [.....]
le discours tenu par le personnage de *L'ange des ténèbres* s'inscrit dans une perspective finaliste de la narrativité : il soutient que la mort détermine le sens d'une vie, donnant prise à un récit de cette possible vie¹²⁷.

À travers cette perspective de fin du monde, le rôle de l'écrivain est associé à celui d'un voyant, d'un fou ou d'un prophète qui rêve et délire au nom de la collectivité. Comme c'est le cas dans le texte de Beaulieu, l'écrivain est présenté comme un martyr supplicié, un être tourmenté par les démons, condamné à errer dans les souterrains de la réalité pour y rendre compte de l'obscurité du monde. Dans une partie du récit de Sabato où le personnage écrivain écrit une longue réflexion adressée à un jeune romancier¹²⁸, celui-ci va même jusqu'à affirmer, comme le fera Kundera plusieurs années plus tard, que l'histoire du roman est intimement liée à la modernité et donc, à la finalité des temps :

¹²⁵ Notre traduction de « ascendencia cervantina ». Voir l'article d'Antonio Manuel Vázquez-Bigi, *op. cit.*, p. 48.

¹²⁶ La référence à l'*Apocalypse* selon Saint-Jean se retrouve dans le titre, mais aussi dans la citation placée en exergue. Nous y reviendrons dans le troisième chapitre.

¹²⁷ Johanne Villeneuve, 2003, *Le sens de l'intrigue ou La narrativité, le jeu et l'invention du diable*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, p.162 et 164.

¹²⁸ Il s'agit ici d'une lettre réellement écrite par l'auteur Ernesto Sabato à un jeune écrivain anonyme qui lui demande conseil. Rappelant la *Lettre à un jeune poète* de Rainer Maria Rilke, cette lettre a été extraite de *L'Ange des ténèbres* pour être publiée séparément en 1978 par les éditions Losada; voir Ernesto Sabato, 1978, *Querido y Remoto muchacho*, Buenos Aires, Losada.

Il faudra rester ferme et te rappeler que ce qui paraîtra bientôt le plus vieux, c'est ce qui d'abord aura paru le plus moderne. Ainsi tu ne seras peut-être pas l'écrivain du moment, mais *tu seras un artiste de ton temps, de l'Apocalypse dont tu devras en quelque sorte témoigner pour sauver ton âme. Le roman se situe entre le commencement et la fin des temps modernes*, il se développe parallèlement à la profanation grandissante (profanation, quel mot significatif!) de l'être humain, parallèlement au processus effrayant de démythification du monde (AT, p. 132; nous soulignons).

Si cet extrait accentue la corrélation manifeste entre le texte de Cervantès, premier témoin de la démythification du monde, et la façon dont Sábato définit le rôle du roman, il met également en évidence le dédoublement dont se sert l'auteur pour introduire sa propre réflexion sur la fonction de la littérature. Ce dédoublement est d'autant plus explicite que, dans ce passage, l'écrivain fictif s'appelle Ernesto Sabato (la seule différence avec le nom de l'auteur réside dans l'absence d'accent sur le premier *a* du nom de famille¹²⁹). Malgré quelques passages écrits à la première personne (avec le pronom personnel *je*), ce romancier fictif ne constitue pas le narrateur du livre, mais bien un personnage écrivain de plus dans le roman (il y a aussi l'écrivain Bruno et le poète Marcelo). Cependant, le personnage de Sabato est d'une importance capitale puisque Sábato lui attribue ses anciens romans, comme *Le tunnel* ou *Alejandra*, et certains de ses essais, comme *El escritor y sus fantasmas* et *Heterodoxia*, dont plusieurs propos qui en sont tirés sont présentés de façon à les attribuer au personnage romancier¹³⁰.

¹²⁹ Comme Sábato est le fils de deux parents italiens immigrés en Argentine, il est possible d'interpréter l'ajout de l'accent sur le *a*, comme une volonté d'hispaniser son nom d'écrivain. L'auteur aurait ainsi donné son nom de famille véritable au personnage romancier de façon à le rapprocher de ses ancêtres italiens. Cependant, même en espagnol, cet accent sur le *a* n'est pas toujours ajouté au nom de famille et dépend des différentes éditions. Voir l'article de etcétera (2007), « ¿Sábato o Sabato? », en ligne, < <http://www.etcetera.com.mx/articulo.php?articulo=2073> >, consulté le 29 août 2011.

¹³⁰ Ces intertextes ont été reconstitués par les études de Pablo Sánchez López et de Graciela Maturo et ses collègues, qui se sont penchés sur la façon dont les passages essayistiques du roman reflétaient les positions réelles de Sábato telles qu'exprimées dans ses essais antérieurs. Alain Biage va même jusqu'à parler de « mixité générique » quand il analyse la façon dont *L'Ange des ténèbres* reconduit les propos publiés dans les essais de l'auteur. Voir Graciela Maturo et al. 1985, *Ernesto Sábato en la crisis de la modernidad*, Buenos Aires, Editorial Fernando García Cambeiro, Pablo Sánchez López, 2003, « Abbaddón el exterminador en el contexto de la narrativa latinoamericana », *Latin American Literary Review*, vol. 31, n° 62 p. 73-95, et Alain Biage, 1998, « Rencontres de l'essai

Dans *Don Quichotte de la démanche*, on assiste au même processus d'identification entre l'auteur et Abel Beauchemin, son personnage écrivain. En plus de faire concorder plusieurs données biographiques entre les deux (comme le village de l'enfance [Saint-Jean-de-Dieu] et l'itinéraire de vie [abandon des études faute d'argent, poliomyélite, métier d'éditeur]), l'auteur attribue au personnage ses anciens romans (comme *Jos Connaissant*, *Race de monde* et *Mémoires d'outre-tonneau*). Certes, Abel Beauchemin ne porte pas le même nom que l'auteur (comme Sabato et Sábato), mais comme Beaulieu, il est écrivain et éditeur; comme lui, il cherche à écrire une œuvre absolue, totale, qui serait capable de canaliser et d'exorciser sa société. « Le projet littéraire d'Abel Beauchemin¹³¹ » et sa posture face à la fonction que devrait occuper l'écriture dans un « pays équivoque¹³² » est tellement semblable à celle de l'auteur que Jacques Pelletier parle d'Abel Beauchemin comme du « pseudonyme de Beaulieu¹³³ ».

Mais qui dit narrateur fictif, dédoublement d'auteur et métafiction renvoie aussi au roman de Cervantès où l'auteur se construit lui-même comme un personnage littéraire à l'intérieur de la fiction. En effet, la présence fictive de plusieurs narrateurs, l'autoreprésentation et l'inscription des romans antérieurs de l'auteur dans le récit peuvent être interprétées comme étant des éléments « empruntés » à l'écriture cervantine¹³⁴. Les stratégies narratives de *L'Ange des ténèbres* et de *Don Quichotte de la démanche*, qui multiplient et emboîtent les lieux d'où naît l'énonciation (un narrateur qui décrit un personnage écrivain, qui lui-même dépeint un poète ou un romancier qui écrit l'histoire qui nous est racontée), pourraient donc être considérées, avec la terminologie de Genette, comme une *forgerie*, c'est-à-dire une relation hypertextuelle basée sur l'imitation d'un style narratif.

et du roman dans *L'Ange des ténèbres* d'Ernesto Sábato », Montréal, Maîtrise en études littéraires, Université du Québec à Montréal.

¹³¹ Voir l'article de Jacques Michon, 1983, « Projet littéraire et réalité romanesque d'Abel Beauchemin », *Études françaises*, vol. 19, n° 1, p. 17-26.

¹³² L'expression est de Victor-Lévy Beaulieu. Voir Victor-Lévy Beaulieu, 1998, *Cérémonial pour l'assassinat d'un ministre – suivi de L'écrivain et le pays équivoque : oratorio*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, Œuvres complètes; tome 25, 113 p.

¹³³ Jacques Pelletier, 1977a, « Une exploration de l'enfer québécois », *Voix et images*, vol. 3, n° 2, p. 213.

¹³⁴ Antonio Manuel Vázquez-Bigi, *op. cit.*, p. 52.

dans un régime non pas satyrique ou ironique, mais sérieux. D'autant plus que, à l'instar du Quichotte, les éléments métafictionnels des romans étudiés semblent servir à inclure la philosophie et la critique littéraire à l'intérieur du roman, de façon à créer ce que Lucien Dällenbach nomme un « roman spéculaire¹³⁵ », c'est-à-dire un roman où les miroirs condensent et entretiennent une réflexion passionnée sur la fonction de l'art, de la littérature et de l'écriture.

En fait, tout se passe comme si l'écriture du livre absolu ou de ce que Beaulieu aime appeler le « Grand Œuvre » passait nécessairement par une volonté d'exposer le processus d'écriture de façon à mettre à nu le manque et l'inaccomplissement inhérents à la condition de l'écrivain. Comme si la recherche du « roman total » devait suivre le chemin de ce que Marthe Robert nomme le « donquichottisme littéraire », pour tenter d'atteindre le « Livre, le livre abstrait, anonyme, éternel, symbole immémorial de l'écriture et de son mystère¹³⁶ ». Comme si, enfin, la quête de l'absolu littéraire devait nécessairement s'inscrire dans le sillon du grand roman de Cervantès.

2.3 Cervantès revisité

Se concentrer sur la façon dont *Don Quichotte de la démanche* et *L'Ange des ténèbres* utilisent certaines références communes, et plus particulièrement le Quichotte, ne signifie donc pas que l'on nie la possibilité d'étudier l'influence que peuvent exercer celles-ci sur les deux romans étudiés. Comme nous venons brièvement de le voir, « l'héritage décrié de Cervantès¹³⁷ » peut servir de point de départ pour déterminer en quoi les romans de Beaulieu et de Sábato « empruntent » à l'écriture cervantine et suivent la trace laissée par le premier roman moderne. Toutefois, qui dit « sillon », « ascendance » et « éléments empruntés » à une

¹³⁵ Lucien Dällenbach, 1977, *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, p. 222-223.

¹³⁶ Marthe Robert, 1967, *L'ancien et le nouveau de Donquichotte à Kafka*, Paris, Petite bibliothèque Payot, p. 11. Cette citation est aussi utilisée dans l'article de Pierre Nepveu « Abel, Steven et la souveraine poésie » où il est question de la quête d'Abel vers l'absolu littéraire. Voir Pierre Nepveu, 1983, « Abel et la souveraine poésie », *Études françaises*, vol. 19, n° 1, p. 27-40.

¹³⁷ Milan Kundera, *op. cit.*, p. 16.

histoire littéraire s'approche dangereusement de la critique des influences qui tend à remonter vers les « sources » d'un texte pour tenter de l'expliquer. En effet, à trop vouloir inclure ces romans dans une tradition romanesque issue du *Quichotte*, on risque, sous les couverts de l'intertextualité, de s'enliser dans une recherche classique des « sources » littéraires.

Or, ce n'est pas tant les innombrables dettes que Beaulieu et Sábato ont contractées à l'égard des écrivains étrangers qui nous intéressent que les différents processus de transformation des textes. Observer les réseaux intertextuels partagés par les deux auteurs permet d'analyser comment ces derniers se sont appropriés différemment le même texte. Certes, le roman de Cervantès peut servir à effectuer des rapprochements esthétiques et idéologiques, notamment en ce qui a trait à la vision apocalyptique et totalisante de la littérature, mais il nous semble plus pertinent d'observer les différentes interprétations qui en sont proposées dans chacun des textes étudiés, et ce, à travers la façon dont les personnages écrivains dialoguent avec lui.

Il est intéressant de noter, par exemple, que le texte de Cervantès intervient pour la première fois dans celui de Sábato lors d'un échange musclé entre le personnage écrivain et une amie de celui-ci qui, au tout début du roman, le questionne sur sa position face à la notion « d'engagement » défendue par Jean-Paul Sartre. Irrité par le désaveu qu'a fait Sartre de toute sa littérature et par les reproches culpabilisateurs de son amie, Ernesto Sabato (le personnage) lui répond ceci :

Est-ce que tu peux me dire s'il y a jamais eu un roman, je ne parle même pas de *La Nausée*, mais d'un roman quelconque, du meilleur roman du monde si tu veux, *Don Quichotte*, *Ulysse*, *Le procès*, s'il n'y a jamais eu un roman qui ait servi à empêcher la mort d'un seul enfant? Si je n'étais pas sûr de l'honnêteté de Sartre, je serais tenté de penser que ce sont là des propos de démagogue. Je te dirai mieux : de quelle façon et quand et sous quelle forme un quatuor de Beethoven ou un tableau de Van Gogh ont-ils servi à empêcher un gosse de mourir de faim? Alors faudra-t-il renier toute la littérature, toute la musique, toute la peinture? (AT, p. 47).

À première vue, il semble que le roman de Cervantès soit ici nommé au hasard comme un « roman quelconque » ou simplement comme un des « meilleurs romans du monde », aux côtés de ceux de Kafka et de Joyce. Cependant, si l'on tient compte du fait que les propos

tenus sur Sartre sont en fait une reprise de textes antérieurs de Sábato, dans lesquels il oppose l'engagement sartrien au Quichotte, on s'aperçoit qu'il existe bien, pour l'auteur argentin, un contraste fondamental entre la position de Cervantès et celle de Sartre. Dans un article intitulé « Sartre contre Sartre ou la mission transcendante du roman¹³⁸ », Sábato soutient que loin de ne servir que les intérêts égocentriques de l'écrivain, le roman a pour tâche de témoigner de la crise des idéaux et du questionnement métaphysique pour explorer, à l'instar du Quichotte, la conscience de l'homme.

Par ailleurs, et c'est sans doute le plus intéressant, si le roman de Cervantès est utilisé par le personnage de Sabato pour confronter la nécessité d'engagement et le rapport culpabilisateur de l'écrivain « en situation dans son époque », il est aussi employé dans le récit pour s'opposer aux « manipulateurs de langage » qui conçoivent le roman comme un simple outil d'ingéniosité narrative et verbale. En effet, à travers un commentaire que formule le personnage de Sabato à propos de Jorge Luis Borges, l'exemple de Cervantès est utilisé, cette fois, pour dénoncer la préciosité et le « bysantisme » romanesque :

[...] Borges, que l'on ne saurait soupçonner de mépriser la langue, dit de Lugones que son « génie fut éminemment verbal », et le contexte révèle le sens péjoratif de cette appréciation. Il dit aussi que Quevedo « fut le plus grand artiste de la langue », pour ajouter : « mais Cervantès... », comme je l'écris là, avec trois mélancoliques points de suspension. Si tu tiens compte qu'il est de ceux qui ont souvent cherché l'épithète idéale (il l'a reconnu), tu concluras avec moi qu'en de telles réfutations il y a une grande part d'autocritique, portant au moins sur sa préciosité qui coexiste chez lui parallèlement à ses qualités; or ce sont justement de telles tendances dont ses imitateurs font l'éloge [...] alors qu'il les déplore lui-même à l'occasion (AT, p. 128).

Si le Quichotte sert à « défendre le meilleur de Sartre contre [sa] faiblesse » (AT, p. 47), on constate donc qu'il permet également de départager ce que l'auteur considère comme étant les bons et les mauvais côtés de l'écriture borgésienne. Dans plusieurs entrevues et essais,

¹³⁸ Notre traduction de « Sartre contra Sartre o la misión transcendente de la novela », Ernesto Sábato, 1971, « Sartre contra Sartre o la misión transcendente de la novela », *Revista Sur*, vol. 329, p. 268-282.

Sábato utilise en effet le Quichotte pour écrire « [à] propos des deux Borges¹³⁹ », comme si, à partir des différentes appréciations que fait Borges du texte de Cervantès, il était possible de départir le bon grain de l'ivraie, c'est-à-dire le Borges profond, poétique, métaphysique et celui, plus superficiel, de la pure recherche esthétique¹⁴⁰.

Dans l'extrait précédemment cité, ce n'est pas seulement Borges qui est critiqué aux côtés de Leopoldo Lugones et Francisco de Quevedo, mais bien tous ses « imitateurs » qui « ont accueilli avec excitation le projet d'un roman qu'on pourrait lire dans les deux sens, [qui] parlent des masses, des bidonvilles, mais [qui] comme les marquis d'autrefois, ne sont que des précieux, faisandés et décadents » (AT, p. 131). Cet assaut indirect contre le roman *Marelle* de Julio Cortázar s'adresse aussi, comme l'a démontré Pablo Sánchez López, à plusieurs auteurs du « boom hispano-américain »¹⁴¹, qui sont accusés par Sábato de s'inscrire dans une « filiation précieuse »; non pas baroque mais « rococo », non pas géniale mais ingénieuse et qui, en plus d'être frivole, a la prétention de servir la Révolution. L'hypothèse de Sánchez López repose sur la perspective sociologique de Pierre Bourdieu et tente de démontrer comment *L'Ange des ténèbres* constitue une prise de position de l'auteur dans le champ littéraire latino-américain (rappelons que *L'Ange des ténèbres* est publié à Buenos Aires en 1974, peu après que le « boom hispano-américain » ait connu une expansion commerciale hors du commun). Ce « boom », que le théoricien Emir Rodríguez Monegal caractérise par le renouvellement latino-américain des formes esthétiques et narratives, est

¹³⁹ Notre traduction d'un chapitre de livre intitulé « Sobre los dos Borges », Ernesto Sábato, « Sobre los dos Borges », dans *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo: Robbe-Grillet, Borges, Sartre*, Santiago de Chile, Editorial universitaria, p. 31-52.

¹⁴⁰ Il est intéressant de noter que dans le *Dialogue Borges-Sábato*, publié deux ans après la publication de *L'Ange des ténèbres*, les deux auteurs s'entretiennent pas moins de six fois à propos du Quichotte et échangent leurs différentes appréciations du roman de Cervantès; voir Orlando Barone, 2007 [1976], *Diálogos Jorge Luis Borges Ernesto Sábato*, Buenos Aires, Emecé, p. 71-75, 129, 172, 177, 182-183, 200.

¹⁴¹ Voir l'article de Pablo Sánchez López, 2003, « Abaddón el exterminador en El Contexto de la narrativa latinoamericana », *Latin American Literary Review*, vol. 31, n° 62, p. 73-95.

propulsé médiatiquement par l'intérêt que suscitent la révolution cubaine et les nouvelles théories critiques et idéologiques de la Casa de las Américas¹⁴².

Basée à La Havane, cette institution littéraire publie une bibliographie critique presque exhaustive sur les auteurs du « boom » et devient, durant les années 1960, « le centre révolutionnaire de la culture latino-américaine¹⁴³ ». Les milieux intellectuels européens, et plus particulièrement ceux de la France, soutiennent l'idéologie littéraire du socialisme cubain prônée par la Casa de las Américas et, à l'époque, cette dernière compte également sur l'appui des écrivains phares du « boom » (Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, pour ne nommer que ceux-là). Pourtant, bien qu'il fasse partie de ce « boom », Sábato ne partage ni l'idéologie littéraire de La Casa de las Américas ni l'engouement pour la recherche d'une nouvelle esthétique latino-américaine¹⁴⁴. Ses articles et essais plaident au contraire pour une littérature « pure », « problématique », autonome, une littérature qui subordonnerait la recherche formelle et l'engagement social à la recherche de l'absolu¹⁴⁵. Ce plaidoyer en faveur du roman « absolu », « total », est également présent dans ses fictions (*Le tunnel*, *Alejandra*) et, dans le cas de *L'Ange des ténèbres*, il l'est de façon particulièrement intéressante puisqu'il semble constituer non seulement la toile de fond du roman, mais son « programme implicite », son véritable projet. Coincé entre la forme et l'engagement, mais

¹⁴² Voir Emir Rodríguez Monegal, 1972, *El boom de la novela latinoamericana*, Caracas, Editorial Tiempo nuevo.

¹⁴³ Notre traduction de « el centro revolucionario de la cultura latinoamericana », Emir Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 18.

¹⁴⁴ Bien que Sábato dénonce dans son roman l'intérêt grandissant pour la recherche formelle, certains auteurs affirment qu'il participe néanmoins au renouveau narratif hispano-américain, Maria Rosa Lojó relève notamment certains éléments modernes et postmodernes dans les romans de Sábato. Voir Maria Rosa Lojó, 2005, « Modernidad, postmodernidad y transgresión en la estética sabatiana : Diseminación poética, derrota de la utopía, cuerpos que retornan », *op. cit.*, p. 124.

¹⁴⁵ Il est à noter que cette prise de position en faveur d'un rôle indépendant ou autonome de l'intellectuel était défendue par les auteurs de la revue *Mundo Nuevo*. Dans son article qui analyse la lutte de légitimité opposant la Casa de las Américas et la revue *Mundo Nuevo*, Suzanne Draper affirme que le modèle de l'intellectuel divisait radicalement les deux revues. Alors que la Casa de las Américas prônait la figure de l'intellectuel engagé, *Mundo Nuevo* défendait celle de « l'intellectuel indépendant ». Cette « indépendance » fût toutefois mise en doute lorsque le milieu littéraire apprit, en 1968, que la revue *Mundo Nuevo* était financée par la CIA. Voir Suzanne Draper, 2006, « El boom en *Mundo Nuevo* : crítica literaria, mercado y guerra de valoraciones », *MLN*, vol. 121, n° 2, p. 417-438.

aussi entre le discours des Lumières et les « ténèbres » de l'humanité, Sábato tente de rendre compte de la *totalité* de la réalité humaine en évitant de reproduire les dichotomies entre la raison et l'esthétique, la métaphysique et l'engagement.

Bref, si le Quichotte est employé afin de départager les deux Sartre et les deux Borges, c'est donc précisément parce qu'il semble se situer au centre du débat qui s'articule entre la littérature individuelle et la littérature « sociale »; il se tient à mi-chemin entre l'idéal et le réel et incarne, pour Sábato, le « modèle à suivre », l'exemple parfait d'une littérature pure, problématique, autonome, une littérature qui subordonne la recherche formelle et l'engagement social à la recherche de l'absolu.

2.4 La transformation du Quichotte et l'engagement chez Beaulieu

Quand on s'attarde à observer l'utilisation que fait Beaulieu du texte de Cervantès, on remarque d'emblée que, contrairement à Sábato qui entretient avec le Quichotte une relation essentiellement métatextuelle lui permettant « d'annoter, de commenter ou de confronter certains textes sous une forme critique¹⁴⁶ », Beaulieu *transforme et transpose* *Don Quichotte de la Manche*. Comme nous l'avons déjà évoqué, cette transformation hypertextuelle se fait essentiellement à travers la satire et l'ironie : le titre du roman, ainsi que certains personnages appartenant au Quichotte sont travestis et parodiés de façon à les intégrer dans l'univers grotesque d'Abel Beauchemin. Ainsi, non seulement la Manche devient-elle le pays de la démanche, mais Don Quichotte est-il transformé en Chef de la secte des porteurs d'eau, et Rossinante en Goulatromba (cheval qui appartient à l'univers de Victor Hugo)¹⁴⁷. L'auteur fait intervenir directement les personnages de Cervantès dans le récit, dans une sorte de dialogue intertextuel avec Abel; il n'hésite pas à les transposer dans une banlieue de Montréal et à pasticher leurs discours éloquents :

¹⁴⁶ Gérard Genette, *op. cit.* p. 11.

¹⁴⁷ Les exemples du titre travesti et de l'utilisation de Goulatromba sont aussi utilisés dans l'article d'André Lamontagne (*op. cit.*), dans lequel il est question de la dynamique postmoderne dans le roman de Beaulieu. Par ailleurs, la transformation de la « Manche » en la « démanche » semble souligner le fait que le héros de Beaulieu est « démanché », c'est-à-dire qu'il est démis, désarticulé ou disloqué.

« Eh bien! Eh bien! dit le chevalier une fois que l'écuyer eut retrouvé ses bras et ses jambes dans les tessons de la carafe de liqueur jaune, expliquez-nous cette entrée peu orthodoxe. » « C'est dame Angélica très amable de Blanc Sable, Seigneur! » dit l'écuyer. « Angélica Amabilia d'Ambleside, sans doute veux-tu dire », dit le chevalier (DQD, p. 337).

Le régime ludique sert donc ici à définir les deux types de relations hypertextuelles qui, selon Genette, peuvent être de l'ordre de la transformation (parodie) ou de l'imitation du style (pastiche). Ces pratiques hypertextuelles s'inscrivent directement dans la démarche de Beaulieu. En effet, puisque dans une entrevue accordée à Jacques Pelletier, Beaulieu revendique le droit à la désacralisation des modèles qui font autorité : « [...] je ne vois pas pourquoi on aurait plus de respect qu'il faut pour la littérature qui a déjà existé, par exemple pourquoi ne pourrais-je pas m'approprier le Don Quichotte de Cervantès?¹⁴⁸ »

Or, comme le souligne André Lamontagne, cette désacralisation n'est pas étrangère à une certaine conception postmoderne qui entrevoit la littérature comme une répétition dont le prototype serait la nouvelle de Borges intitulée « Pierre Ménard, auteur du Quichotte »¹⁴⁹. Dans ses travaux sur l'intertextualité dans *Don Quichotte de la démanche*, Lamontagne se base en effet sur les travaux de Jean-François Lyotard pour relever plusieurs passages du roman de Beaulieu qui « traduisent une démythification de l'écriture [...] et une désacralisation des œuvres qui forment le canon de la littérature occidentale¹⁵⁰ ». Cette dynamique intertextuelle postmoderne, présente dans la parodie, le travestissement et l'ironie face à la figure du Quichotte, est aussi notable dans le comportement du narrateur fictif : tout au long du récit, Abel « pill[e] comme un barbare » (DQD, p. 98) dans les textes des autres, il multiplie les plagiat littéraires, il profane les œuvres de ses auteurs préférés. De plus, le fait que l'on retrouve dans le texte de Beaulieu une représentation onirique de la bibliothèque de Babel sous les traits d'une « bibliothèque totale sous forme de tour sacrée » (DQD, p. 93)

¹⁴⁸ Beaulieu, cité par Jacques Pelletier, 1977, « Victor-Lévy Beaulieu : écrivain professionnel », *Voix et Images*, vol. 3, n° 2, p. 183.

¹⁴⁹ André Lamontagne, *op. cit.*, p. 37.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 36.

semble confirmer les « traits postmodernes du roman¹⁵¹ » et indiquer que Beaulieu, à l'instar de Borges ou Calvino, considère l'intertextualité comme faisant partie intégrante de la mémoire de l'écrivain.

Si on constatait que Sábato se sert du texte de Cervantès pour s'éloigner de Borges, chez Beaulieu, la réécriture du Quichotte semble davantage servir à se rapprocher, à travers l'amalgame du réel, du rêve et de l'intertextualité, d'une certaine idée borgésienne selon laquelle le monde est un texte qui s'écrit et se réécrit à travers les récits des autres. Certes, dans un article sur la littérature américaine, Beaulieu a déjà affirmé que « chez Borges, à certains moments, on sent les approches du grand mal littéraire moderne : la culture acquise étouffe la grande naïveté, celle des origines, celle de la joie fabuleuse de conter¹⁵² », mais on ne constate pas, chez lui, d'opposition critique entre le Borges « précieux » et le Borges « transcendant ». On ne remarque pas non plus d'utilisation du Quichotte pour opposer la forme et l'engagement. Pourtant, le débat entre la littérature « esthétique » et la littérature à caractère social est aussi présent dans le texte de Beaulieu. Le frère d'Abel, Steven, incarne la pure recherche esthétique, où la beauté se conjugue avec la divine poésie¹⁵³. Sorte de « Carnets du sous-sol », l'écriture d'Abel (et de Beaulieu) n'hésite pourtant pas à plonger dans la fange, dans la pourriture humaine où règnent ses « crimes » et ses « châtements ».

Cependant, si Abel refuse de s'engager dans la voie céleste de Steven, il n'adhère pas non plus à la cosmogonie révolutionnaire de son frère aîné Jos, qui, sous des couverts de Chef de la secte des porteurs d'eau, plaide en faveur d'une réelle transformation sociale :

[...] je refuse que nous soyons seulement des phrases sous la plume de mon frère. Ce que je veux, c'est que le rêve de nous-mêmes, commencé il y a des milliers d'années par celui qui ne savait même pas encore qu'il s'appellerait un jour Beauchemin, s'accomplisse, non dans quelques mots alambiqués, destinés à moisir sur une étagère, mais dans un quotidien renouvelé (DQD, p. 290).

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² Victor-Lévy Beaulieu, 2001b [1984], « Donoso et Márquez, cette grande leçon pour les romanciers québécois », dans *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal, VLB éditeur, p. 285.

¹⁵³ Nous y reviendrons plus longuement dans le troisième chapitre.

Si les propos de Jos semblent ici questionner le pouvoir des mots, c'est sans doute parce que, comme le rappelle André Belleau, la représentation de la fonction d'écrire au Québec est historiquement structurée par l'opposition entre les codes de l'inné authentique et de l'acquis emprunté, « comme si ÉCRIRE et AGIR s'avéraient antinomiques¹⁵⁴ », mais cela peut également provenir du fait que les romans d'Abel n'adhèrent pas à l'écriture révolutionnaire en vogue au milieu des années 1960 et défendue par le magazine *Parti pris*. Rappelons que ce magazine politique et culturel publié entre 1963 et 1968 est d'abord fondé par les écrivains André Major, Paul Chamberland, Pierre Maheu, Jean-Marc Piotte et André Brochu. À travers leurs publications et leur maison d'édition, ces intellectuels défendent la nécessité d'une révolution pour que le Québec devienne un État indépendant, socialiste et laïc¹⁵⁵. Or, Beaulieu établit lui-même un lien entre le personnage de Jos et cette même génération de *Parti pris* qui revendiquait une écriture « engagée politiquement » :

Si je regarde la génération de *Parti Pris*, avec le recul dont nous disposons, je me dis : ces gens-là étaient au fond des gens de robe. Il y a trente ans, ç'aurait été des curés. Au début des années 1960, ils étaient des « révolutionnaires » puis ils sont devenus ce que moi je prétends qu'ils étaient déjà, c'est-à-dire des missionnaires laïques : ils ont pris le courant de la nouvelle culture, de la contre-culture [...] je pense que Jos Connaissant symbolise peut-être tout ce courant-là¹⁵⁶.

Visiblement tiraillé entre la pureté angélique de la poésie, la tradition orale familiale et l'écriture révolutionnaire, Abel tente donc de défendre son choix d'écrire les « abymes du monde¹⁵⁷ ». Ses mots ne revêtent ni les robes des « missionnaires laïques » ni les accoutrements d'une poésie lisse et détachée, car l'écriture doit montrer la *totalité* de l'existence dans ce qu'elle a de souterrain, de refoulé, comme dans ce qu'elle a de plus élevé. Par conséquent, elle ne peut se réduire à n'être qu'un instrument d'émancipation

¹⁵⁴ André Belleau, *op. cit.*, p. 87.

¹⁵⁵ Voir le recueil de textes publiés entre 1963 et 1967 et rassemblés par Paul Chamberland, 1983, *Un parti pris anthropologique*, Montréal : Les éditions Parti Pris. Voir aussi Robert Major, 1979, « *Parti pris* » : *idéologies et littérature*, Montréal, Hurtubise HMH.

¹⁵⁶ Beaulieu, cité par Jacques Pelletier, 1977, « Victor-Lévy Beaulieu : écrivain professionnel », *op. cit.*, p. 195.

¹⁵⁷ Victor-Lévy Beaulieu, 1979 [1969], *Race de monde*, Montréal, VLB éditeur, p. 13.

révolutionnaire ou une pure recherche esthétique. À plusieurs reprises dans le roman, il est d'ailleurs écrit que « la poésie est morte » (DQD, p. 162) ou complaisante : « toute cette grandeur que j'ai en moi et qui n'a rien à voir avec la facilité des poèmes de Steven » (DQD, p. 138). Dans son désir d'atteindre l'absolu par l'écriture, Abel refuse également d'endosser complètement la banderole blanche suspendue dans la chambre du Sud et « sur laquelle les grosses lettres rouges [forment la phrase] "Pensez toujours à la révolution" [...] "Révolution mon os!", se dit-il en se dirigeant à l'autre bout de la pièce » (DQD, p. 97). Lorsqu'il cherche désespérément à retrouver le fil de son imaginaire bloqué, il va même jusqu'à lancer un croûton de pain qui atteint l'affiche de Mao à l'œil (DQD, p. 128), montrant ainsi la volonté de n'être plus observé, épié, jugé par les révolutionnaires culpabilisateurs et dogmatiques.

Pourtant, comme le fait remarquer Pierre Nepveu, c'est sous les traits du chevalier à la Triste Figure que son frère Jos accable Steven de tous les noms : « Un poète, un lettriste sans doute, un sans cœur, un affreux [...] l'exilé putassier¹⁵⁸ ». Le fait que celui qui incarne Don Quichotte soit Jos, le Chef des porteurs d'eau, vient établir un lien entre le Quichotte et la lutte sociale. Loin de se situer au centre des frères ennemis qui incarnent les deux types d'écriture (le genre « poétique » et celui politiquement engagé), la figure du Quichotte semble donc associée à l'engagement politique, puisque c'est elle qui annonce que le « pays dépeuplé, à la croisée des chemins, se prépar[e] à son fabuleux » (DQD, p. 328). Toutefois, s'il est vrai que la figure du Quichotte incarne, entre deux jurons, le projet national, il est possible de se demander si cette dernière ne renvoie pas aussi à la quête littéraire liée au Grand Œuvre, à l'impossible quête de l'écriture dont Nepveu fait par ailleurs état. Car si le Quichotte apparaît principalement sous les traits de Jos, il semble aussi exister une identification de l'écrivain à la figure du Quichotte, comme en témoigne ce passage :

Abel ne put mettre un nom sur *cette triste figure* mangée par la petite vérole, dont le front était trop haut, les cheveux blancs et clairsemés, les yeux creux dans la tête et cette curieuse barbiche de bouc qui lui donnait des airs d'égarement. Ce fut surtout la main gauche coupée (et remplacée par un crochet rouillé) qui

¹⁵⁸ Beaulieu, cité par Pierre Nepveu, 1983, « Abel et la souveraine poésie », *Études françaises*, vol. 19, n° 1, p. 28.

impressionna Abel. Il crut que le personnage ne pouvait être que lui-même (DQD, p. 308; nous soulignons).

En fait, tout se passe comme si la figure du Quichotte, cette construction fictive du chevalier espagnol faite à partir de l'interprétation de Beaulieu, permettait non seulement d'incarner le projet national, mais aussi de dépasser la polarisation entre la littérature esthétique et politique. Loin d'être seulement discursive, cette figure servirait à définir la position de l'auteur et accomplirait le véritable projet du roman.

2.5 Le même et l'autre¹⁵⁹

Nous avons déjà évoqué la nouvelle « Pierre Ménard auteur du Quichotte¹⁶⁰ » lorsqu'il fut question d'une conception borgésienne de la littérature comme une éternelle répétition. Mais s'il est vrai que cette nouvelle peut être lue en fonction de la poétique postmoderne où se joue la réécriture perpétuelle des textes, il est aussi possible d'y voir une fable qui interroge l'identité des œuvres. Dans ses travaux sur l'intertextualité, Sophie Rabau rappelle que cette nouvelle, qui raconte l'histoire de deux hommes (Ménard et Cervantès) qui écrivent strictement et littéralement le même texte, pose la question de l'identité et donc de l'autorité des textes :

L'identité d'une œuvre réside-t-elle uniquement dans le texte, l'agencement verbal qui la définit, sa lettre (identité littérale) ou dépend-elle également du sens qu'on peut lui donner, par exemple des intentions de son auteur, *du contexte de production et de réception* (identité sémantique)¹⁶¹?

Ce qui se dessine ici, c'est que non seulement « l'identité d'un texte dépend de l'interprétation qu'on peut en faire¹⁶² », mais aussi que cette interprétation peut elle-même dépendre du contexte de réception de l'œuvre. Évidemment, évoquer le « contexte de

¹⁵⁹ Le nom de ce sous-chapitre est emprunté au titre du chapitre « Le même et l'autre : entre identité et autorité » que l'on retrouve dans l'ouvrage de Sophie Rabau, *op. cit.*, p. 133.

¹⁶⁰ Jorge Luis Borges, « Pierre Ménard auteur du Quichotte », *op. cit.*

¹⁶¹ Sophie Rabau, *op. cit.*, p. 136. Nous soulignons.

¹⁶² *Ibid.*

réception » ne veut pas dire nier la possibilité d'une herméneutique qui, à l'instar du structuralisme des années 1960, situe le sens des textes littéraires non pas à l'extérieur du récit, mais dans leurs propres labyrinthes internes. Comme le rappelle Rabau, le hors-texte (le monde, la société, l'auteur) doit être inscrit dans le texte lui-même pour être concerné par le concept d'intertextualité.

Or, comme nous l'avons vu, plusieurs éléments des contextes littéraires de Beaulieu et de Sábato semblent être présents dans leur texte, notamment en ce qui concerne les pressions exercées sur les deux auteurs face à l'engagement politique et révolutionnaire du roman. Les récits ont tout deux été écrits au milieu des années 1970 et on note que le débat qui oppose une littérature sociale à celle, plus abstraite, de la recherche esthétique est inscrit dans chacun d'eux. Toutefois, leurs auteurs n'évoluent pas dans le même contexte littéraire et, alors que Beaulieu évoque la nouvelle de Borges pour légitimer une désacralisation des œuvres qui composent le canon de la littérature occidentale, Sábato s'emploie précisément à désacraliser l'œuvre de Borges. En effet, comme écrivain argentin et sud-américain, Sábato doit s'affranchir de l'écriture borgésienne pour exister. Depuis l'éruption de Borges dans le paysage littéraire, plusieurs auteurs latino-américains se sont interrogés sur « comment écrire après Borges¹⁶³ ». Bien sûr, le rapport avec son compatriote est ambivalent; on pourrait évoquer, à titre d'exemple, le rêve du personnage de Sabato dans lequel Borges apparaît dans une église comme père de la mariée, reconnaissance implicite de l'auteur d'une certaine parenté avec celui dont il veut s'éloigner. Mais alors que Borges s'est à plusieurs reprises distancié du Quichotte, Sábato revendique l'ascendance avec Cervantès pour s'éloigner à la fois de Borges et de ce qu'il nomme sa « filiation précieuse »¹⁶⁴.

¹⁶³ Notre traduction du titre de l'article « *Comó escribir después de Borges* » de Pablo E Chacón, 2011, « *Comó escribir después de Borges* », *Corrientes Hoy*, en ligne, <<http://www.corrienteshoy.com/vernota.asp?idnoticia=81812>>, consulté le 25 juin 2011. Dans cet article, des auteurs comme Horacio Castellanos Moya et Diamela Eltit se sont penchés sur cette question. Dans un livre antérieur à cet article, Julio Premat affirme par ailleurs que tous les écrivains argentins et hispano-américains doivent se positionner par rapport à l'œuvre de Borges. Voir Julio Premat, 2004, « *Borges : tradición, traición, transgresión* » dans *L'écrivain argentin et la tradition*, présenté par Daniel Attala, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 40.

¹⁶⁴ Dans le *Dialogue Borges/Sábato* et du texte de Sábato *Sobre los dos Borges*, il est plusieurs fois question de l'appréciation mitigée de Borges du grand classique Espagnol. Voir Orlando Barone,

D'un autre côté, évoluant dans un pays dont la notoriété littéraire n'est plus à faire, Sábato n'a pas à se soucier de faire reconnaître sa propre écriture et celle des siens. L'indépendance avec l'Espagne a permis au champ littéraire argentin de prendre de l'ampleur et de se développer de façon autonome. L'écrivain argentin n'a donc pas, comme Beaulieu, le poids d'un projet national à défendre, il n'a pas, à travers l'écriture, à faire émerger sa nation. Alors que l'entreprise de Beaulieu cherche désespérément « à représenter le passé national, à rendre compte de l'esprit original du peuple québécois, à écrire un livre totalisant qui ferait figure de Bible pour le pays¹⁶⁵ », celle de Sábato peut s'appuyer sur une souveraineté à la fois littéraire et politique. Son écriture et sa recherche de l'absolu peuvent s'incarner dans des figures aussi mythiques que José de San Martin, Juan Galo Lavalle ou Ernesto « Che » Guevara. Ses personnages peuvent dialoguer avec des héros nationaux dans une langue qui partage la même Histoire.

Ce n'est évidemment pas le cas de Beaulieu. Dans un article qui établit des liens entre l'écriture beaulieusienne et l'épopée, François Chaput soutient que toute l'entreprise littéraire de Beaulieu consiste à faire entrer le Québec sur la scène de l'histoire en cherchant le mythe, l'épopée tragique qui révélerait le peuple à lui-même. « On peut dire que cette épopée serait au Québec ce que *Don Quichotte* est à l'Espagne ou encore *l'Ulysse* de Joyce à l'Irlande¹⁶⁶ ». Il n'est donc pas étonnant de voir que, dans *Don Quichotte de la démanche*, la figure du héros cervantin apparaisse auprès de ceux qui incarnent la transformation sociale et le projet national :

« J'aimerais que vous ayez un héros qui serait pour vous ce que moi je fus du temps de mon Espagne. Tous les signes sont là. On me rêve beaucoup, vous n'êtes pas le seul. On m'invoque, vous n'êtes pas le seul. Une secte secrète m'utilise déjà

op. cit., et Ernesto Sábato, *Sobre los dos Borges*, *op. cit.* Par ailleurs, la rivalité entre Borges et Sábato telle que narrativisée par le second, peut sans doute se comparer à la rivalité entre Réjean Ducharme et Beaulieu. Bien que Ducharme soit représenté aux côtés de figures littéraires qui font autorité dans *Don Quichotte de la démanche* (Ferron, Miron et Cervantès), la rivalité entre les deux auteurs est clairement exposée dans le roman de Beaulieu *Steven le Hérault*.

¹⁶⁵ François Chaput, 1993, « Victor-Lévy Beaulieu, l'héritier d'un désir », *Tangence*, n° 41, p. 3.

¹⁶⁶ *Ibid.*

comme symbolique. Peut-être y aura-t-il bientôt des milliers de chevaliers errants qui feront chavirer ce pays et lui rendront tout son sens » (DQD, p. 329).

Faute d'avoir un libérateur, le Québec a besoin de « milliers de chevaliers » qui écriraient enfin l'Histoire, l'épopée, le véritable récit de fondation. Malgré son refus, à l'instar de Jack Kerouac, d'endosser le « soi-disant engagement de l'écrivain », Beaulieu cherche donc tout de même à s'inscrire dans le grand mouvement de transformation identitaire et politique du Québec. Comme le rappelle Jacques Michon, Beaulieu fait même « partie de ceux qui ont contribué avec le plus de vigueur et d'éclat à consacrer cette transformation [...] à la représenter et en faire la matière même de son œuvre¹⁶⁷ ». Dans l'œuvre de Beaulieu, la souillure des mots est non seulement exposée, mais exagérée par une vulgarité qui cherche à rendre compte de la marque, de la tare inhérente à tout écrivain en « pays équivoque ». Du coup, « l'impossibilité de l'épique devient sujette à une représentation épique : c'est l'impossibilité de dire, l'insuffisance du verbe qui est échue au poète, la médiocrité nationale et l'aliénation collective qui sont représentées sur un mode épique¹⁶⁸ ».

François Chaput rappelle toutefois que cette mise en scène de l'impossibilité épique n'est pas propre à Beaulieu; Hubert Aquin, Miron et Ferron ont eux aussi écrit l'incomplétude épique de la parole, le désastre magnifié de tout ce qui lui fait défaut. Même Ferron qui, selon Beaulieu, est le seul qui ait écrit une épopée parfaitement réussie, doit composer avec la méconnaissance du passé et l'absence d'un héros d'envergure¹⁶⁹. Si dans *Don Quichotte de la démanche*, Beaulieu se sert du chevalier à la Triste Figure pour légitimer ces écrivains – rappelons que le Quichotte fait procession rue Sainte-Catherine aux côtés de Ferron, Miron et Ducharme –, cela n'empêche pas qu'« ils ne so[ie]nt reconnus de personne et que piétons et moteurs leur passent sur le corps » (DQD, p. 320). Comme si tout était mort, « tout é[tait] finalement devenu à l'image de ce pays, une extrême dérision, si extrême dérision qu'elle ne p[ouvait] même pas être tragique, car toute grandeur lui a[vait] été enlevée [...] comme s'il

¹⁶⁷ Jacques Michon, *op. cit.*, p. 18.

¹⁶⁸ François Chaput, *op. cit.*, p. 45.

¹⁶⁹ Beaulieu, cité par Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 48.

fallait vraiment que tout reste en l'air [...] prisonnier de sa transparence et de la solitude » (DQD, p. 348). Bref, comme si le « manque d'être » du pays et son absence de figure mythique, de tragique, empêchaient le peuple québécois d'avoir de véritables écrivains nationaux lus et respectés par leur propre société.

2.6 Le Quichotte : une figure syncrétique

Au-delà des fonctions référentielles ou même postmodernes que peuvent occuper les intertextes cervantins dans *Don Quichotte de la démanche* et *L'Ange des ténèbres*, on note donc que deux lectures distinctes du roman de Cervantès nous sont offertes à la même époque, aux deux extrémités du continent. Certes, la « dimension mythique du héros de Cervantès » est retenue dans les deux cas, et ce que Jacques Pelletier nomme « le profond anachronisme » caractérise les deux personnages écrivains. Leur « idéalisme abstrait¹⁷⁰ » est en porte-à-faux avec une démythification du monde et confine leur rôle d'écrivain à un simple témoin impuissant de la Fin des temps. Paradoxalement, la quête du Quichotte est utilisée à l'intérieur des deux récits pour symboliser une conception « métaphysique » de la littérature qui, à l'instar de celles de Georges Bataille et de Maurice Blanchot, la considère tel un Absolu qui sous-tend une « survalorisation de l'écrivain, sa représentation comme prêtre voué à la célébration du corps mystique du texte¹⁷¹ ». Dans les deux cas, la référence au Quichotte permet également de représenter le débat entre le primat de la forme et celui de l'engagement en proposant une figure qui permettrait une synthèse, un dépassement de cette opposition.

Or, le désir de totalité que portent les deux auteurs est dans un cas entravé par l'Histoire et, dans l'autre, soutenu par la force mythique de celle-ci. Même si les deux personnages écrivains semblent considérer le Quichotte comme le « modèle à suivre » pour s'élever au-dessus de l'opposition entre politique et esthétique, on note, chez Beaulieu, que le personnage de Cervantès doit aussi prendre parti pour légitimer la naissance d'une littérature et d'un

¹⁷⁰ Lukács, cité par Jacques Pelletier, 1993, « Victor-Lévy Beaulieu : l'intertextualité généralisée », *Tangence*, n° 41, p. 17.

¹⁷¹ Jacques Pelletier, 1993, « Victor-Lévy Beaulieu : l'intertextualité généralisée », *op. cit.*, p. 9.

pays. Sous les traits de Jos, le Quichotte adopte la triste figure du poète national qui, même s'il est bafoué par son propre peuple, doit être résolument engagé dans l'action. La recherche formelle non plus n'est pas teintée du même contexte littéraire. Alors que Sábato cherche à s'éloigner de la gymnastique langagière de Borges en critiquant ceux qu'il nomme ses « imitateurs » (AT, p. 128) et en pastichant la recherche purement formelle de Joyce, par exemple, Beaulieu se sert d'une conception borgésienne de la littérature pour tenter, à travers la réécriture, d'avoir une langue propre, souveraine, qui est capable de saisir le réel par l'écriture. Une langue épiphanique, poétique qui, à l'instar d'*Ulysse*, peut réconcilier la tradition littéraire et l'authenticité.

Dans le prochain chapitre, nous nous attarderons donc sur le sort réservé aux références intertextuelles secondaires (composées principalement des citations, des paratextes et des figures de l'écrit) pour étudier en quoi leur utilisation témoigne des contextes littéraires et politiques différents, mais aussi pour comparer la conception de la fonction de la littérature dans les deux romans. Car si le dialogue soutenu avec l'œuvre de Cervantès nous a permis de dégager une volonté commune de creuser les abîmes et de s'enfoncer dans les profondeurs de la condition humaine pour témoigner de la Fin des temps, l'analyse du réseau intertextuel partagé nous permettra d'étudier si la réflexion spéculaire sur la fonction de la littérature est liée à une recherche intertextuelle basée sur un réseau thématique commun, notamment celui qui a trait à la question du Mal et du sacrifice du personnage auteur.

CHAPITRE III

LA RECHERCHE INTERTEXTUELLE DU MAL

Alors il dit : « je veux habiter sous la terre
Comme dans son sépulcre un homme solitaire;
Rien ne me verra plus, je ne verrai plus rien. »
On fit donc une fosse, et Caïn dit « C'est bien ! »
Puis il descendit seul sous cette voûte sombre.
Quand il se fut assis sur sa chaise dans l'ombre
Et qu'on eut sur son front fermé le souterrain,
L'œil était dans la tombe et regardait Caïn¹⁷².

Victor Hugo

Si la conception de la littérature, « initiée par la mort, obsédée par le Mal et par l'idée de l'apocalypse¹⁷³ » peut être lue en fonction d'une poétique inspirée du Quichotte, les visions apocalyptiques s'inscrivent également dans un réseau intertextuel vaste et complexe qui dépasse les limites de « l'héritage de Cervantès » dont parle Kundera. Comme nous l'avons évoqué, il serait difficile d'ignorer, par exemple, l'importance des textes religieux dans le témoignage d'une vision de l'enfer comme d'une vérité à la fois concrète et ineffable. La figure de l'auteur qui plonge littéralement dans les entrailles de la condition humaine pour témoigner de l'obscurité du monde suppose une conception du rôle de l'écrivain qui peut être interprétée comme relevant de la damnation, du sacrifice et de la rédemption. De la *Divine comédie* à *Faust*, en passant par *Le paradis perdu* de John Milton, il existe une quantité importante de textes littéraires qui traitent à la fois de l'enfer et de la culpabilité liée à la condition d'écrivain. Plutôt que d'effectuer une généalogie littéraire commune à cette vision de la littérature, nous tenterons, dans ce chapitre, d'observer les croisements et les transpositions effectuées sur certains textes qui composent le système référentiel des personnages écrivains. Le but est de dégager l'ensemble des réseaux intertextuels souterrains qui, dans *Don Quichotte de la démanche* et *L'Ange des ténèbres*, alimentent et transforment

¹⁷² Victor Hugo, 1974 [1852-1855], « La Conscience », poème extrait de *La légende des siècles*, Paris, Éditions Garnier Frères, p. 27.

¹⁷³ Geneviève Baril, *op. cit.*, p. 221.

les liens partagés entre les représentations fictives des auteurs et le questionnement coupable sur la fonction de la littérature. Ainsi, nous croyons être en mesure de voir comment ces deux œuvres établissent un dialogue littéraire en grande partie fondé sur la recherche intertextuelle du Mal et la descente aux enfers.

3.1 Abel Beauchemin et l'enfer québécois

Nous avons déjà évoqué, lorsqu'il était question de la façon dont Abel Beauchemin s'identifiait au chevalier à la Triste Figure, la distance qu'il prenait vis-à-vis des conceptions littéraires de ses frères Steven et Jos. D'une part, Abel refuse de mettre la littérature au service de la Révolution comme le lui demandent Jos et les membres de la Secte des porteurs d'eau, mais d'un autre côté, il refuse de se dédier entièrement à la recherche esthétique de Steven. Or, la confrontation entre Abel et Steven n'est pas qu'esthétique, elle oppose également les deux voies principales que peut prendre la souffrance qui veut s'écrire : celle qui la transforme en beauté et celle qui crée des monstres. Ces deux écritures puisent au cœur de l'univers familial et de la société québécoise pour construire une allégorie du monde, mais la différence fondamentale quant à leur finalité provoque la fracture, le silence, la lutte à mort pour exister :

Tout se passe exactement comme s'il fallait absolument ce silence entre Steven et moi. [...] Peut-être est-ce pour cette raison qu'il m'écrit tous les jours, pour tenir loin d'étranges et malicieux démons, pour les emprisonner, pour montrer, pour prouver, pour faire admettre douloureusement que l'un de nous deux est mort, gêne l'autre, lui vole sa vie (DQD, p. 144).

Tout au long du récit, les deux univers littéraires se confrontent, apparaissent antagonistes et irréconciliables : alors qu'il faut descendre au sous-sol pour atteindre la prose d'Abel, il faut « monter » dans le « petit univers clos » de Steven afin d'atteindre sa céleste poésie. Le petit appartement que partagent Steven et l'« ange » Gabriella exhale l'encens et la quiétude : la « cuisine est toute blanche », propre, la « lampe Tiffany » s'agence avec le petit meuble (DQD, p. 141). Nous sommes à des années-lumière du bungalow chaotique où « l'humidité du souterrain, [l]es livres qui doivent moisir et les araignées géantes tissant leurs toiles » (DQD, p. 234) ensevelissent Abel. En fait, le contraste entre les lieux où naît

l'écriture respective de Steven et Abel est si grand, que l'on ne peut y voir qu'« un dialogue de langages : entre la poésie et la prose, le Beau et le Laid, le corps et l'âme, l'amour et la haine¹⁷⁴ ». Comme le souligne Simon Fortin dans son mémoire sur la figure du poète fictif chez Victor-Lévy Beaulieu, Abel choisit clairement, face à l'angélisme de Steven, de « décrire la laideur, les bas-fonds de ruelle, la violence, la folie¹⁷⁵ ». La quête d'absolu d'Abel le pousse à explorer les côtés sombres de la condition humaine, elle l'entraîne à glisser dans les rebuts de sa société. Son théâtre intérieur « fait penser à un cimetière d'autos, ces banquettes qui pourrissent. Au travers du tissu, au travers de la cuvette, poussent des ressorts rouillés, comme des champignons malicieux (DQD, p. 212). Pour reprendre l'expression de Jacques Pelletier, « l'exploration de l'enfer québécois¹⁷⁶ » se fait, chez Beaulieu, dans la solitude d'un bungalow de Terrebonne, près des odeurs pourrissantes de la Rivière des Prairies où le personnage écrivain assiste, impuissant, à la dépossession de son peuple : « Ma tribu emportée par le vent de l'imaginaire des autres! Et alors que tout ceci se prépare, moi je coupe des branches d'arbre à coups de machette [...] degré ultime de mon humiliation » (DQD, p. 203).

Entre deux nuits passées à l'hôpital où il pense mourir, Abel retourne sans cesse dans son souterrain pour y explorer la folie semblable au « trou dans lequel nous descendons (DQD, p. 325) ». Au fil du roman, le Québec est qualifié de « dépotoir de l'humanité » (DQD, p. 203), son peuple est « dépeuplé », mais surtout aliéné, piégé, « prisonnier de [s]a transparence et de [s]a solitude [...] écartelé sans cesse car c'est là [son] destin » (DQD, p. 348). Certes, il existe un espoir qu'après l'apocalypse advienne enfin un temps où « le peuple quittera son souterrain pour la lumière » (DQD, 330), mais avant que les chevaliers de l'apocalypse quittent les rues de « Morial-Mort » (Montréal-Nord), il faut que l'écrivain

¹⁷⁴ Simon Fortin, 1994, « Le poète fictif : représentation du poète et de la poésie dans les œuvres de Victor-Lévy Beaulieu et Réjean Ducharme », *op. cit.*, p. 32.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ Cette expression est le titre d'un article de Jacques Pelletier dans lequel l'auteur analyse plusieurs romans de Victor-Lévy Beaulieu et affirme que « toute la production romanesque de Beaulieu se présente en effet comme une allégorie symbolique de notre société, exprimant, le plus souvent sur le mode phantasmatique, notre imaginaire collectif ». Voir Jacques Pelletier, 1977a, *op. cit.*, p. 201.

continue de creuser pour atteindre les sources du Mal de sa société, comme si son rôle était de rendre compte de la présence des monstres cachés et comme si, surtout, il devait se sacrifier au nom de sa collectivité pour en témoigner.

3.2 Dans les abîmes de la transtextualité

Pour commencer à voir quelles sont les références littéraires utilisées par Beaulieu pour appuyer et transformer le thème de la descente aux enfers, il peut être utile de s'attarder, en premier lieu, sur le paratexte qui entoure le livre. Car comme nous l'avons vu avec le titre du roman qui renvoie au Quichotte de Cervantès, le paratexte crée un « horizon d'attente¹⁷⁷ » et inscrit le roman dans un cadre référentiel qui, selon Genette, « agit sur le lecteur¹⁷⁸ ». Mais s'il est vrai que la référence paratextuelle au Quichotte est trop importante pour ne pas être déterminante, il faut rappeler qu'elle ne constitue pas le seul texte évoqué dans le paratexte de *Don Quichotte de la démanche*. En effet, l'épigraphe du roman, constituée de la citation « on dit que la terre tourne, alors j'attends que ma maison passe par ici » renvoie au grand roman de Malcolm Lowry, *Au-dessous du volcan*, et est accompagnée sur la quatrième de couverture d'une mention à *Alice aux pays des merveilles* de Lewis Carroll¹⁷⁹. D'entrée de jeu, le paratexte suggère donc deux autres pistes de lecture : d'une part, le lecteur est invité à traverser *De l'autre côté du miroir*¹⁸⁰ pour découvrir un monde souterrain à la fois surréaliste et cauchemardesque où les repères temporels et langagiers sont dissolus et, d'autre part, le lecteur est convié au drame intérieur d'un alcoolique qui, entre deux éclairs de lucidité, sombre dans un délire hallucinatoire et mélancolique.

Il est certainement possible d'établir un lien entre le voyage entrepris par l'ingénieur Hidalgo, l'exploration de la jeune Alice et la dérive du personnage de Lowry qui se définit

¹⁷⁷ Umberto Eco, 1979, *Lector in Fabula*, Paris, Éditions Grasset, p. 62.

¹⁷⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 10.

¹⁷⁹ Il s'agit de la quatrième de couverture de l'édition originale de *Don Quichotte de la démanche*, telle que rapportée par Jacques Pelletier dans l'article « Victor-Lévy Beaulieu : L'Intertextualité généralisée », op. cit., p. 15.

¹⁸⁰ Lewis Carroll, 1978, *Alice au pays des merveilles; suivi de : De l'autre côté du miroir*, Éditions Verviers Marabout, 320 p.

lui-même comme « un chevalier à la Triste Figure¹⁸¹ » : dans les trois cas, le héros quitte les repères de la « réalité » pour plonger dans un univers parallèle, à la fois fantastique et périlleux. Toutefois, dans le cas du roman de Lowry, cet univers est explicitement relié à une sorte d'enfer. Ce roman, qui raconte le drame de Geoffrey Firmin, dit le Consul, qui sombre dans l'alcool pour oublier le départ de sa femme partie un an plus tôt, est truffé de références explicites aux « créatures maléfiques¹⁸² » et aux cercles de la vallée infernale. Même si le récit se déroule précisément le jour où Yvonne, la femme du Consul, revient auprès de lui par amour, Firmin est incapable de quitter « son monde souterrain¹⁸³ » et de surmonter l'ivresse qui le tue. Ces éléments diégétiques sont reconduits dans *Don Quichotte de la démanche* puisque, comme le souligne Jacques Pelletier, non seulement l'intrigue amoureuse de Geoffrey Firmin est reproduite à travers la relation malsaine de Judith et Abel, mais ce que Pelletier nomme « la structure éthylique¹⁸⁴ » du récit est reprise :

La véritable épopée du Mescal devient dans *Don Quichotte de la démanche*, celle du gros gin, avec les avantages que la formule permet : confusion entre le réel et la fiction. Intrication des souvenirs et des rêveries, des hallucinations et des observations factuelles dans un mélange hautement explosif¹⁸⁵.

Cette adaptation de plusieurs éléments structurels du roman de Lowry relève certainement de ce que Genette nomme la transposition sérieuse : les verres de gin ne se « désempli[ssent] pas » (DQD, p. 165) dans le bungalow sinistre de Terrebonne où Abel, toujours plus ivre, souffre d'hallucinations qui le font pénétrer dans un monde où « tout finit par se brouiller, le rêve et le réel » (DQD, p. 20). La figure de l'écrivain alcoolique qui est incapable de se rapprocher de sa femme, le seul être qu'il ne pourra jamais aimer d'un amour pur, est transposée dans une banlieue solitaire peuplée de démons qui tourmentent l'écrivain québécois, d'où ce commentaire lucide de Judith : « Si pauvre Abel, tu sais bien que tu ne

¹⁸¹ Malcolm Lowry, 1973, *Au-dessous du volcan*, Paris, Gallimard, p. 93.

¹⁸² *Ibid.*, p. 324.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 323.

¹⁸⁴ Jacques Pelletier, « Victor-Lévy Beaulieu : L'Intertextualité généralisée, *op. cit.*, p. 19.

¹⁸⁵ *Ibid.* Rappelons que le Mescal ou le Mezcal est une boisson alcoolisée élaborée à partir de l'agave mexicain.

pourras jamais cesser d'écrire! Tu es habité par tes monstres, ce n'est pas toi qui les habites. Et les gardant muets au fond de toi, que t'arriverait-il? Au moins, Nelligan était poète, lui! » (DQD, p. 87).

Si cette citation de Judith met en scène une référence directe à Émile Nelligan, figure québécoise du poète qui sombre dans la folie, elle est également intéressante dans la mesure où elle avance l'idée qu'Abel n'a pas *le choix* d'écrire ses monstres. La présence de nombreux intertextes reliés au thème de l'enfer semble confirmer cette hypothèse. En fait, tout semble indiquer qu'Abel est condamné à voir des « ombres dantesques » (DQD, p. 197) dans son sous-sol parce qu'il a conclu une sorte de pacte avec le diable, une « cohabitation avec Faust lui-même » (DQD, p. 146) qui l'oblige à demeurer dans « le repère du Minotaure » (DQD, p. 153) pour écrire les bas-fonds de la condition humaine. Or, le Consul de Lowry est lui aussi un homme qui a symboliquement pactisé avec le diable pour chercher inlassablement à s'enfoncer dans le mystère de la connaissance et de la mort. Sa quête désespérée pour ce qu'il nomme « la survivance de la sensibilité humaine¹⁸⁶ » se fait à travers une consommation effrénée d'alcool, à travers l'écriture d'un grand livre jamais achevé, mais aussi à travers des références constantes à Faust, ce personnage créé par Goethe qui vend son âme au diable pour obtenir Méphistophélès (un démon aux ordres de Lucifer) comme serviteur¹⁸⁷. En fait, dans *Au-dessous du volcan*, la référence à Faust est si récurrente que la préface du roman écrite par Maurice Nadeau décrit le récit comme une « tentative faustienne » ou une « *Divine comédie* ivre »¹⁸⁸. La postface et les nombreux intertextes du roman qui renvoient à l'œuvre de William Blake, artiste qui a illustré *La Divine comédie*, écrit sur *Le Paradis perdu* de Milton et composé le poème du *Mariage du ciel et de l'enfer*, soulignent l'importance accordée au problème du Mal et à la recherche mystique du salut du monde par l'esprit créateur¹⁸⁹. Enfin, la bibliothèque imaginaire du Consul, constituée « de

¹⁸⁶ Lowry, *op. cit.*, p. 373.

¹⁸⁷ Un intertexte du roman de Lowry renvoie également à *La tragique histoire du docteur Faust*, écrit en 1590 par Christophe Marlowe, qui est un des premiers à reprendre le personnage créé par Goethe.

¹⁸⁸ Maurice Nadeau, 1973, Préface de *Au-dessous du volcan*, Paris, Gallimard, p. 25.

¹⁸⁹ Francis Léaud, 1968, *William Blake*, Paris, A. Colin, p. 7.

nombreux livres kabbalistiques et alchimiques¹⁹⁰ », ne fait que confirmer le réseau intertextuel lié à la recherche initiatique de la connaissance et de la démonologie. Cette analyse des intertextes enchâssés rappelle, comme le soutient Sophie Rabau, que l'herméneutique rattachée au concept d'intertextualité renvoie à la bibliothèque que parcourt l'interprète, car « la figure de l'auteur comme individu seul est mise à mal : la littérature n'est plus la somme de textes originaux séparés les uns des autres mais une bibliothèque qui ne cesse de s'écrire¹⁹¹ ».

De plus, cette présence de « figures de l'écrit », c'est-à-dire de représentations de livres qui, au-delà des catégories transtextuelles de Genette, sont mis en scène dans la fiction elle-même, permet non seulement de suivre une piste de lecture délibérément signalée par l'auteur, mais également de compléter le système référentiel dans lequel s'inscrit le projet littéraire du personnage écrivain. Par la mention des nombreux livres kabbalistiques qui traînent dans le bureau où le Consul écrit son roman, Lowry inscrit en effet la quête de son héros dans une spirale mystique qui, telle la roue séphirothique, annonce l'éternel retour par le mythe de la dissolution du temps¹⁹². Du coup, les nombreuses références à la grande roue, cette « machine infernale » qui surplombe la fête foraine où se rend le Consul et qui est mentionnée dans *Don Quichotte de la démanche* (« la machine elle-même était féminine, gracieuse comme une ballerine, les jupes de fer de ses gondoles voltigeaient toujours plus haut » [Lowry cité par Beaulieu, DQD, p. 246]), devient un symbole de la structure circulaire du roman, elle-même reprise par Beaulieu. Car dans le monde d'Abel, la conception circulaire du temps, qui fait que la mort constitue à la fois le début et la finalité du roman, reproduit « cette roue roulant dans la ténèbre immobile, ne faisant rien d'autre que de dessiner dans l'obscurité un cercle froid hors duquel il ne peut rien avoir » (DQD, p. 348).

¹⁹⁰ Lowry, *op. cit.*, p. 307.

¹⁹¹ Sophie Rabau, *op. cit.* p. 52.

¹⁹² Maurice Nadeau, 1973, Postface de *Au-dessous du volcan*, Paris, Gallimard, p. 635.

Sans doute est-ce pour cette raison que Beaulieu, dans une chronique du journal *Le Devoir*, qualifie *Au-dessous du volcan* de roman « dont on ne finit jamais la lecture¹⁹³ » : la configuration du roman de Lowry permet d'illustrer la spirale ascendante, la vallée souterraine où le héros est condamné à errer. La structure spatio-temporelle que Beaulieu reprend narrativement sous la forme de ce que Genette nomme une forgerie¹⁹⁴ sert précisément le monologue intérieur du personnage « transformé en une spirale odieuse faiseuse d'images courtes » (DQD, p. 132). Évidemment, le texte de Lowry n'est pas le seul grand texte moderne qui explore « l'espace-temps d'une journée dilatée à l'infini¹⁹⁵ » : Beaulieu effectue lui-même un rapprochement entre la temporalité du roman de Lowry et celle du grand poème de Broch, ou celle d'*Ulysse* de Joyce. Il s'agit, écrit-il, de « l'existence à l'état pur/écorchements des mots ensanglantés, livre/chair du cauchemar ramassé en une seule journée aussi innommable que *La mort de Virgile* du grand Hermann Broch et *Ulysse*¹⁹⁶ ».

Toutefois, si nous avons établi que cette structure narrative servait le thème de la descente aux enfers en favorisant la marche initiatique du héros dans un au-delà où le temps et l'espace semblent suspendus, peut-on interpréter le rapprochement qu'effectue Beaulieu avec les textes de Broch et de Joyce comme une autre piste de lecture qui nous mènerait, encore une fois, vers l'exploration des mondes souterrains? Peut-on, comme nous l'avons fait avec le roman de Lowry, établir un lien entre les différentes formes de relations transtextuelles et la représentation matérielle des livres présents dans la bibliothèque du Consul? Car contrairement au bureau de Geoffrey Firmin qui est tapissé de livres magiques et kabbalistiques, la table d'écriture d'Abel Beauchemin est justement occupée par les ouvrages de Joyce et d'Hermann Broch. Or, nous avons évoqué l'importance de ces inscriptions

¹⁹³ Beaulieu, cité par Jacques Pelletier, 1993, « Victor-Lévy Beaulieu : L'Intertextualité généralisée », *op. cit.*, p. 18. Nous soulignons.

¹⁹⁴ Rappelons qu'une forgerie est une relation hypertextuelle basée sur l'imitation d'un style narratif dans un régime sérieux. Voir le tableau du chapitre 1 et Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 45.

¹⁹⁵ Jacques Pelletier, « Victor-Lévy Beaulieu : L'Intertextualité généralisée », *op. cit.*, p. 18.

¹⁹⁶ *Ibid.*

matérielles qui sont délibérément soulignées par l'auteur afin d'inscrire le projet d'écriture du personnage dans un réseau textuel précis. Pour compléter le système référentiel d'Abel Beauchemin et observer la façon dont le roman creuse la recherche souterraine du Mal, il faut donc s'attarder sur le traitement qu'il réserve à ces « figures de l'écrit ».

3.3 Les figures de l'écrit dans *Don Quichotte de la démanche*

Avant d'analyser les « figures de l'écrit » à proprement parler, c'est-à-dire celles dont l'inscription dans la fiction est déterminante pour le cours du récit, mentionnons que les ouvrages qui sont représentés matériellement dans le bungalow d'Abel Beauchemin sont tellement nombreux qu'ils sont littéralement encombrants. Au fil du roman, le personnage écrivain bute constamment sur « les livres empilés les uns sur les autres dans le corridor » : les œuvres complètes de Flaubert sont renversées, un dictionnaire tombe par terre, Balzac termine « sur le dos [et] Hugo est entrouvert et grotesque devant la salle de bains »¹⁹⁷. Comme nous l'avons évoqué précédemment, cette « personnalisation des livres et cette chosification des auteurs »¹⁹⁸ seraient liées, selon André Lamontagne, à la profanation de ce que Lyotard nomme « les métarécits de légitimation »¹⁹⁹ et souligneraient les « traits typiquement postmodernes »²⁰⁰ du roman. Mais s'il est vrai que la représentation matérielle de certains livres peut être lue en fonction d'une poétique postmoderne, il faut souligner qu'Abel Beauchemin écrit plusieurs romans dans plusieurs chambres de son bungalow de Terrebonne, elles-mêmes envahies de livres différents. La chambre où Abel écrit sur Melville, par exemple, est encombrée de « dizaines d'exemplaires de *Moby Dick*, en toutes sortes de langues qu'il ne compren[d] pas, mais qu'il s'obstin[e] pourtant à gueuler » (DQD, p. 99). Ici, la représentation matérielle des livres ne sert donc pas un rabaissement grotesque, mais confirme, au contraire, leur autorité. Par ailleurs, plusieurs indices nous portent à croire que le

¹⁹⁷ Voir DQD, p. 77, 83 et 184.

¹⁹⁸ André Lamontagne, 1993, *op. cit.*, p. 36.

¹⁹⁹ Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 30.

²⁰⁰ André Lamontagne, *op. cit.*, p. 36.

roman principal sur lequel travaille Abel est précisément celui que nous lisons²⁰¹ et celui dont il est dit qu'il travaille aux côtés des ouvrages de Broch, d'Ézéquiel, de Joyce et de Ferron.

Nous avons déjà mentionné, dans le chapitre précédent, que l'*Ulysse* de Joyce est traduit par Steven, le frère rival d'Abel. Or, le projet littéraire d'Abel Beauchemin consiste non pas à faire une reproduction littérale de ce roman, mais à créer une œuvre qui pourrait être pour le Québec aussi importante que celle de l'écrivain irlandais. Il n'est donc pas étonnant qu'Abel tente d'écrire son « Grand Œuvre » aux côtés de l'ouvrage de Joyce : la langue épiphanique et poétique d'*Ulysse* constitue un modèle de réconciliation entre la tradition littéraire et l'authenticité. Cet idéal d'équilibre entre l'universel et l'indigène est aussi représenté, sur la table de travail d'Abel, par les *Contes* de Jacques Ferron qui, selon Beaulieu, incluent la tradition orale canadienne-française dans la recherche d'une écriture mythique, voire épique. Quant à la représentation du livre de Broch aux côtés du manuscrit d'Abel, elle est loin d'être fortuite et représente, selon Jacques Pelletier, la référence la plus déterminante dans le roman.

En effet, dans son article sur l'intertextualité dans *Don Quichotte de la démanche*, Pelletier soutient que ce grand poème de Broch, qui se veut une longue réflexion sur le statut et la fonction de la littérature dans le contexte romain de Virgile, mais aussi au sortir de la Deuxième Guerre mondiale, constitue un apport décisif sur l'essentiel du propos de *Don Quichotte de la démanche*, c'est-à-dire sur « la question de l'écriture et de son rapport à la vie²⁰² ». La figure d'un Virgile agonisant qui veut brûler l'*Énéide* parce qu'il se demande jusqu'à quel point son œuvre n'a pas été une diversion pour le peuple et qui, finalement, renonce à son projet au nom de la prise de conscience que peut susciter la littérature, est utilisée par Broch (et Beaulieu) pour exposer une vision de la littérature dite « légitime ». Cette littérature doit, selon Broch, subordonner la recherche esthétique aux considérations éthiques et sociales, de façon à « susciter une prise de conscience quant à l'unité

²⁰¹ À plusieurs reprises, le narrateur effectue des parallèles entre le roman qu'écrit Abel et *Don Quichotte de la démanche*, comme lorsque le personnage Abraham Sturgeon dit, juste avant le chapitre 16 du roman qu'il doit laisser Abel afin qu'il termine son quinzième chapitre. Voir DQD, p. 160.

²⁰² Jacques Pelletier, « Victor-Lévy Beaulieu : L'Intertextualité généralisée », *op. cit.*, p. 19.

fondamentale du monde et à la place de l'homme dans la totalité de l'univers²⁰³ ». Broch précise que cette recherche d'un « univers unifié » implique de transcender la recherche de la beauté pour atteindre « cette mise à nu du divin par la connaissance, donc sa raison d'être, *démontrée par le voisinage ténébreux de la mort* qui lui est imposée, car dans ce voisinage seul, il est capable de devenir un art authentique²⁰⁴ ».

Encore une fois, donc, il semble que l'idée d'une littérature légitime ou « authentique » soit liée au sacrifice du personnage auteur qui doit pénétrer dans l'obscurité du monde et explorer les dessous de l'humanité pour témoigner des mystères de la mort. « Ce que nous cherchons est englouti dans les abîmes²⁰⁵ », fait dire Broch à Virgile. Or, ce n'est pas un hasard si Broch utilise la figure de Virgile pour traiter du « travail souterrain de la connaissance²⁰⁶ » : l'*Énéide* met elle-même en scène le voyage initiatique d'Énée dans les enfers. Après Thésée, Prométhée, Hercule, Ulysse ou Orphée, Énée explore à son tour le « sentier qui descend vers l'Hadès²⁰⁷ » afin d'atteindre la connaissance de la révélation.

À travers l'œuvre de Broch qui traîne sur sa table de travail, Abel Beauchemin a donc accès à l'œuvre de Virgile, qui elle-même reconduit l'élément prométhéen et homérique du royaume inférieur. La marche initiatique du héros est également présente à travers le roman de Joyce qui reproduit non seulement l'ingression d'Ulysse dans le monde des ombres, mais constitue, selon les dires de l'auteur lui-même, une « divine comédie sans paradis, parce qu'il n'y a plus guère de paradis de nos jours²⁰⁸ ». En fait, comme le déclarait Lord Byron, il semble « qu'il n'est pas d'épopée possible sans descente aux enfers », car c'est précisément dans les abîmes que le héros peut s'acquitter de sa mission divine. Par conséquent, il n'est pas étonnant de retrouver le livre d'Ézéchiel aux côtés des livres de Broch, de Joyce et de Ferron

²⁰³ *Ibid.*, p. 23.

²⁰⁴ Hermann Broch, 1980, *La mort de Virgile*, Paris, Gallimard, p. 132, Nous soulignons.

²⁰⁵ *Ibid.* p. 56.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 95.

²⁰⁷ *Énéide*, cité par Hermann Broch, *op. cit.*, p. 443.

²⁰⁸ James Joyce, cité par Jacqueline Risset, 1985, préface de *l'Enfer* de Dante, Paris, Flammarion, p. 14.

qui soulignent la quête d'Abel vers l'écriture épique : il existe un rapport réel entre l'écriture prophétique et l'épopée. Dans son ouvrage intitulé *L'évocation des morts et la descente aux enfers*, Pierre Brunel soutient que la prophétie que nous retrouvons tant dans l'*Odyssée* (prophétie de Tirésias) que dans l'*Énéide* (prophétie d'Anchise) et dans la *Divine Comédie* (prophétie de Ciacco) constitue un trait essentiel à l'épopée et le but ultime de la descente du héros dans le royaume des morts²⁰⁹. En situant son intrigue et sa réflexion sur la fonction de la littérature dans le schème de la descente aux enfers, Beaulieu inscrit le projet littéraire de son personnage écrivain dans la recherche d'une écriture à la fois prophétique et épique, une écriture qui servirait d'oracle pour sa nation.

Par ailleurs, le fait que l'écriture épique soit abordée par des transpositions hypertextuelles (*Ulysse*, par Joyce, l'*Énéide*, par Broch) n'est pas anodin puisque, comme nous l'avons évoqué, Abel Beauchemin cherche à réécrire *Don Quichotte de la manche* pour atteindre l'épopée tragique dont son peuple a besoin. Pour cela, il sent qu'il doit plonger dans la « *Divine Comédie* ivre » de Lowry, qu'il doit évoquer Faust dans son sous-sol de Terrebonne. Toute l'entreprise d'Abel semble s'inscrire dans une démarche proprement intertextuelle où le texte ancien est abordé non pas en fonction de sa valeur historique, mais en fonction des interprétations ultérieures qui ont complété le texte premier. Car comme le rappelle Sophie Rabau :

Tout texte pouvant être repris, il n'est pas limité à ce qu'a effectivement écrit son auteur, mais continue d'être écrit par ceux qui le citent ou le réécrivent. L'*Odyssée* serait par exemple la somme, par définition inachevée, de son parcours intertextuel, de ses variantes passées et à venir²¹⁰.

Si l'écriture d'Abel (et de Beaulieu) s'applique à interpréter des textes qui sont eux-mêmes une interprétation d'autres textes, ce n'est donc pas pour prendre part au jeu des influences qui place Homère, Virgile et Dante dans une filiation linéaire, mais bien pour s'inscrire dans un réseau intertextuel où, comme l'affirme Genette, la « totalité des auteurs ne

²⁰⁹ Pierre Brunel, 1974, *L'Évocation des morts et la descente aux enfers : Homère, Virgile, Dante, Claudel*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, p. 9.

²¹⁰ Sophie Rabau, *op. cit.*, p. 25.

font qu'un²¹¹ ». Quand Abel affirme qu'il « pille au hasard » (DQD, p. 98) dans les ouvrages qui traînent sur sa table de travail, il illustre que son roman communique avec d'autres textes et que son projet littéraire peut se lire comme la somme de leurs relations. L'ensemble des références littéraires de *Don Quichotte de la démanche*, quelles soient des transformations hypertextuelles, de l'ordre des figures de l'écrit ou des indications paratextuelles et intertextuelles, semblent nous répéter que « les mots, les textes littéraires n'appartiennent pas à un sujet singulier que distinguerait son originalité, mais sont un bien commun où chacun peut puiser à sa guise²¹² ». De plus, comme nous le constatons avec la proximité dans la structure spatio-temporelle des romans de Lowry, Broch et Joyce, il n'y aurait pas seulement des rapports de transposition et d'imitation (les deux types de relations hypertextuelles selon Genette) entre *Don Quichotte de la démanche* et ces trois romans, mais aussi, et surtout, des embranchements effectués entre des éléments de l'intrigue, des attributs du héros, la structure narrative, etc. Cette forme d'hypertextualité à l'intersection de l'imitation et la transposition correspondrait peut-être à un troisième type de relation qu'à l'instar de Sophie Rabau, nous pourrions nommer *croisement*. Ces croisements serviraient à mélanger la quête mystique du Consul aux réflexions métatextuelles sur la fonction de la littérature de Virgile, par exemple, tout en les transposant, à travers Broch, dans l'univers morbide d'Abel Beauchemin. Si les chemins intertextuels de *Don Quichotte de la démanche* ne mènent pas tous aux enfers, leur croisement met en place des carrefours, des points nodaux entre les œuvres, qui témoignent d'une recherche intertextuelle du Mal et d'une réelle volonté de sonder les profondeurs de l'obscurité et de la mort.

3.4 Le parcours transtextuel de *l'Ange des ténèbres*

Avant de s'intéresser aux bibliothèques imaginaires et aux figures de l'écrit présentes dans *l'Ange des ténèbres*, il peut être utile de s'attarder, comme nous l'avons fait avec *Don Quichotte de la démanche*, aux paratextes du livre. D'abord, le titre du roman de Sábato, qui

²¹¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, 1982, *op. cit.*, p. 453. Cette citation rappelle celle de Borges qui avançait l'idée, comme nous l'avons évoqué, que la littérature est peut-être l'œuvre d'un seul auteur, intemporel et anonyme.

²¹² Sophie Rabau, *Ibid.*

renvoie à l'ange de l'abîme, est expliqué et soutenu par une citation en exergue tirée de l'*Apocalypse* selon Saint-Jean : « Elles ont sur elles pour roi l'Ange de l'Abîme; son nom en hébreu est Abaddôn, qui veut dire l'exterminateur ». D'entrée de jeu, donc, la question des ténèbres et de l'apocalypse nous est exposée à travers le personnage de l'ange déchu, le démon des enfers, l'incarnation suprême du Mal. La citation tirée de la cinquième trompette de l'*Apocalypse* selon Saint-Jean débute également par le pronom *elles*, qui désignent les sauterelles à qui on attribue dans le même texte « un pouvoir pareil à celui des scorpions de la terre. On leur dit d'épargner les prairies, toute verdure et tout arbre, et de s'en prendre seulement aux hommes qui ne portaient pas sur le front le sceau de Dieu²¹³ ». La caractéristique propre aux sauterelles est leur don de dévorer tout sur leur passage; elles symbolisent les forces démoniaques au service du Malin, mais elles représentent également le jugement de Dieu, comme lors de la huitième plaie sur l'Égypte (Ex. 10:4). Leur mission ne consiste pas à tuer les hommes, mais à les torturer et à les prévenir que d'autres plaies suivront. Fidèle à la tradition apocalyptique telle qu'exposée dans les livres de Daniel et d'Ézéchiel, l'*Apocalypse* selon Saint-Jean annonce et décrit par des visions métaphoriques ce qui doit arriver au moment de la Fin des temps. En plaçant d'emblée son roman sous le sceau de la littérature apocalyptique, Sábato semble donc, comme nous venons de l'observer dans le roman de Beaulieu, vouloir inscrire son récit dans une vision prophétique qui aspire à servir d'avertissement, d'oracle pour sa nation.

La seconde citation en exergue du roman de Sábato présente, quant à elle, une phrase de Mikhaïl Lermontov tirée de son roman *Un héros de notre temps* : « Il se peut que je meure demain, et sur terre il ne restera personne qui m'ait pleinement compris. Certains me jugeront pire et d'autres meilleur que je suis. Les uns diront que j'étais quelqu'un de bien; d'autres, que j'étais une canaille. Mais l'une et l'autre opinion seront également erronées ». Cette phrase qui décrit le caractère insaisissable et contradictoire du héros de Lermontov qui, « trembl[e] quand un volet claque, mais qui est capable de tuer à lui seul un sanglier²¹⁴ »,

²¹³ *Apocalypse* selon Saint-Jean, La cinquième trompette, 9:4.

²¹⁴ Mikhaïl Lermontov, 2003, *Un héros de notre temps*, Paris, Éditions GF Flammarion, p. 51.

semble faire écho aux impressions contrastées de ceux et celles qui ont rencontré le « poète du Caucase » :

Les Mémoires et les lettres des contemporains de Lermontov confirment à nos yeux l'impression déconcertante qu'il produisait sur son entourage. « Il avait l'âme bonne, j'en suis certain », écrivait l'un. « Il émanait de lui une force mauvaise », affirmait un autre. Un troisième dira, avec plus de raison : « Il y avait deux hommes en lui. » Lermontov avait conscience de ce dualisme. Il savait que la marque de son destin n'était pas le triomphe du mal sur le bien, mais le dédoublement perpétuel, l'oscillation vertigineuse entre ces deux patries spirituelles²¹⁵.

Dans *Un héros de notre temps*, Lermontov fait plusieurs fois référence à Byron, qu'il admirait, et au Faust de Goethe. Les deux figures littéraires responsables, selon Musset, du « mal du siècle²¹⁶ » se retrouvent donc citées par le narrateur d'un roman où le héros est précisément un homme qui, par ennui, s'amuse à tromper les jeunes filles et à détruire minutieusement les espoirs d'autrui. « Se peut-il que le mal soit aussi séduisant²¹⁷ », va-t-il jusqu'à se demander, alors qu'une partie de lui juge avec mépris cette propension à faire souffrir les autres.

Or, le fait que l'auteur du roman soit dépeint, à l'instar de son personnage, comme un être double et ombrageux, n'est pas anodin puisque Lermontov a délibérément attribué des éléments autobiographiques à son héros (l'exil, le voyage au Caucase, son rapport conflictuel avec la société de Saint-Petersbourg). La mort prématurée de l'auteur lors d'un duel a également contribué à confondre le protagoniste fougueux d'*Un héros de notre temps* au destin tragique de Lermontov. « Nous avons eu le Belzébuth italien, le Lucifer anglais, le Méphistophélès allemand, et maintenant, le Démon russe; en d'autres termes, l'esprit impur est arrivé. Mais je ne peux me décider qui a créé qui, est-ce Lermontov qui a créé l'Esprit du

²¹⁵ Henri Troyat, 1952, *L'étrange destin de Lermontov*, Paris, Plon, p. 219.

²¹⁶ « Le Mal du siècle » décrit une génération qui, selon Alfred de Musset, est incapable de vivre dans le temps (refus du passé, incertitude sur l'avenir, dégoût du présent) et qui souffre de ce que l'auteur nommait une maladie mortelle, c'est-à-dire une succession d'états dépressifs, un désir de mort. Voir Alfred de Musset, *La confession d'un enfant du siècle*, GF-Flammarion » 1^{ère} partie, chap. II.

²¹⁷ Mikhaïl Lermontov, *op. cit.*, p. 233.

Mal, ou l'Esprit du Mal qui a créé Lermontov²¹⁸ », affirmait un contemporain de l'auteur. Loin d'être anecdotique, cette confusion entretenue au fil du temps entre le personnage de Petchorine, le démon et le « poète du Caucase » peut, elle aussi, servir d'indicateur pour comprendre l'importance de ce paratexte dans le roman de Sábato. En effet, comme nous l'avons mentionné, il existe un personnage écrivain du nom d'Ernesto Sabato dans *L'Ange des ténèbres*²¹⁹. Ce personnage écrivain n'est pas le narrateur : il évolue dans la fiction au même titre que les autres personnages qui, curieusement, ont tous des idées différentes et assez arrêtées sur lui. Pour son amie Beba, qui tient un salon bourgeois où l'on parle littérature, Sabato est un être profondément rebelle et insoumis, alors que pour Nacho et Augustina, deux jumeaux en quête d'absolu, il est une « canaille » qui a trahi la recherche de la vérité pour se pavaner avec l'élite intellectuelle (AT, p. 60). Le personnage de Quique se plaît à imiter son air déprimé et inquiet alors que d'autres, comme le poète Marcelo, se méfient de son assurance et de ses discours suffisants. Lorsqu'un homme interpelle le personnage de Sabato dans un café pour lui demander comment un intellectuel de gauche peut écrire une fiction peuplée de personnages cruels et odieux – il fait référence à l'assassin Castel et au père incestueux Fernando Vidal Olmos, provenant des deux romans antérieurs de Sábato, *Le tunnel* et *Alejandra* –, le personnage écrivain répond que même si « tout le monde est plein de contradictions, les romanciers le sont peut-être davantage que les autres. C'est peut-être pour ça qu'ils sont romanciers » (AT, p. 169). Selon Sábato, l'esprit dualiste et contradictoire est relié à la condition d'écrivain, car l'artiste doit témoigner du fait que le monde est lui-même divisé. Pour rendre compte de la lutte entre les forces du Bien et du Mal, l'écrivain a le devoir d'être à la jonction « de la réalité quotidienne et de l'imaginaire, à la limite de la lumière et des ténèbres » (AT, p. 230).

Dans *L'Ange des ténèbres*, la rencontre de la réalité et de l'imaginaire est appuyée par un circuit référentiel principalement évoqué par le biais de personnages (Ptolémée, Antigone, Électre, Oreste, Don Quichotte, Ulysse, Madame Bovary). L'identification du personnage de

²¹⁸ D'après A.V. Vassiliev, cité par Henri Troyat dans la postface d'*Un héros de notre temps*, *op. cit.*, p. 370.

²¹⁹ Comme nous l'avons signalé, la seule différence avec le nom de l'auteur réside dans l'absence d'accent sur le premier *a* du nom de famille.

Sabato à ces personnages « absolus », donc étrangers au monde et à eux-mêmes, souligne son désir de vivre dans une fiction, de se construire soi-même en figure conflictuelle. Quant à la dualité entre le monde de la lumière et des ténèbres, Sabato a recours, pour l'illustrer, à un immense réseau formé des ouvrages d'écrivains, de philosophes et de théoriciens. À plusieurs reprises dans le roman, l'auteur utilise des références intertextuelles issues de la pensée logique ou « rationnelle » (Kant, Descartes, Platon, Aristote, Rousseau, Voltaire, Pascal, Newton, Marx, Engels) pour les mettre en opposition avec un autre réseau intertextuel qui représente l'exploration souterraine des enfers :

Les théologiens sont dans le vrai pour l'ENFER, et parfois ils ont prouvé son existence comme on démontre un théorème. Mais seuls les grands poètes ont révélé la vérité et dit ce qu'ils avaient vu. Tu comprends? Ils ont dit ce qu'ils avaient vraiment vu : Blake, Milton, Dante, Rimbaud, Lautréamont, Sade, Stringberg, Dostoïevski, Hördelin, Kafka. Quel impudent peut prétendre méconnaître le témoignage de ces martyrs? [...] Ils rêvent pour les autres. Ils sont condamnés, tu comprends, CONDAMNÉS, cria-t-il, à révéler les enfers (AT, p. 152).

Cette profusion de références textuelles, qui est utilisée de façon répétitive dans le récit avec différents auteurs²²⁰, témoigne de plusieurs choses : d'une part, il semble qu'une grande partie du système référentiel de Sabato soit européen – nous y reviendrons –; d'autre part, on constate que les auteurs ne sont pas pris à partie seuls, mais qu'ils sont regroupés dans des réseaux mutuels; enfin, et surtout, on remarque que le réseau intertextuel est divisé entre l'Esprit des Lumières et celui des « ténèbres ». Même si le personnage de Sabato prétend que la fiction doit être préservée des tendances qui veulent la confiner, la segmenter ou la maintenir dans « la dichotomie brutale de la pensée magique et de la pensée logique [car] l'Homme est tout à la fois. » (AT, p. 193), il déploie une quantité d'exemples qui semblent confirmer son appartenance avec les écrivains qui se placent du côté des démons :

[...] Je suis un excessif, Marcelo... Je t'ai dit un jour que les poètes sont toujours du côté des démons, même si parfois ils ne le savent pas et j'ai remarqué que tu n'étais pas d'accord... C'est Blake qui exagère ainsi, pas moi, mais peu importe, si je répète toujours ça, c'est qu'il doit y avoir une raison. Je t'ai dit aussi

²²⁰ D'autres auteurs sont souvent placés par le personnage de Sabato du côté des démons, comme Charles Baudelaire (AT, p. 41, 130, 149), William Shakespeare (AT, p. 117), Edgar Allan Poe et Le Marquis de Sade (AT, p. 283).

que c'est pour cela que l'Enfer de Dante nous fascine et que son Paradis nous ennuie. Que le péché et la damnation ont inspiré Milton, tandis que le paradis lui a ôté tout élan créateur... Oui, il n'y a qu'à voir les démons de Tolstoï, de Dostoïevski, de Stendhal, de Thomas Mann, de Musil, de Proust. Ça ne fait aucun doute, du moins pour les gens comme eux (AT, p. 244).

Parmi cette profusion de références regroupées par des relations que Genette qualifierait de métatextuelles, car essentiellement basées sur le commentaire, il est possible de dégager, au fil du roman, certaines œuvres avec lesquelles le personnage auteur semble entretenir un rapport privilégié. C'est le cas des références à Dante, à Kafka et à Sartre qui sont tellement présentes dans le roman qu'elles occupent ce qu'André Belleau nomme une *fonction diégétique*, car elles « jalonnent un trajet intellectuel qui double en quelque sorte le trajet diégétique²²¹ ». Alors que Dante est décrit plusieurs fois dans le récit comme un être presque somnambule, étranger à sa ville et à son monde tant il est habité par les visions de l'enfer, le personnage de Sabato est dépeint comme un être aveuglé par ses cauchemars, capables de traverser un carrefour « sans faire attention le moins du monde à la circulation, sans les regards à droite et à gauche et les hésitations qui caractérisent toute personne éveillée et consciente des dangers » (AT, p. 11). Dans *L'Ange des ténèbres*, il semble donc y avoir transposition non pas du héros de la *Divine Comédie*, mais du caractère supposé de son auteur. Le rapport avec l'œuvre de Kafka est similaire puisque, même si l'écriture kafkaïenne est qualifiée de métaphysique par le personnage de Sabato et est utilisée plusieurs fois par ce dernier pour se positionner face au boom hispano-américain en soutenant que « les nouveautés formelles ne sont pas indispensables à une œuvre artistiquement révolutionnaire » (AT, p. 127), c'est principalement des choix artistiques de l'auteur dont il est question. Les conversations que Kafka entretient avec Gustave Janouch²²² sont citées textuellement lorsqu'il est question de définir « l'art authentique » ou de départager un grand poète et un virtuose, c'est-à-dire celui qui « subit la tension visionnaire d'un homme avec son destin » et celui qui crée « avec des paroles une magie de salon » (Kafka, cité par Sabato, AT, p. 128). Quant à Sartre, c'est précisément au nom de Kafka et de Dante, au nom de la puissance

²²¹ André Belleau, *op. cit.*, p. 155.

²²² Voir Gustav Janouch, 1988, *Conversations avec Kafka*, texte français, introd. et notes de Bernard Lortholary, Paris, M. Nadeau, 278 p.

métaphysique de la littérature, que le personnage de Sabato le confronte. Car ces êtres « condamnés » à assister aux procès et aux châtiments des hommes produisent un savoir, un savoir des bas-fonds, des dessous de l'humanité dont ils doivent témoigner et « c'est pour ça qu'ils sont rebelles, mais rarement des révolutionnaires au sens marxiste du terme. À cause de cet état effrayant, car il est effrayant, je le sais, ils ne sont pas faits pour une société établie, même pour celles dont rêvent les marxistes » (AT, p. 244).

À travers ces exemples récurrents dans le récit²²³, on constate que les dialogues avec Sartre, Kafka et Dante servent à délimiter et baliser le questionnement sur le rôle de la littérature défendue par l'écrivain fictif. Même si les trois œuvres ne sont pas réellement transposées ou imitées de façon hypertextuelle²²⁴, les positions défendues par leurs auteurs sont reproduites dans le roman et exercent une fonction déterminante sur la conduite du personnage écrivain et sur la forme que prend le récit. Leur croisement, pour reprendre l'expression de Rabau, est situé dans un réseau textuel large qui comprend l'ensemble des références intertextuelles reliées à la question de l'enfer (Blake, Sade, Milton, Mann, Lermontov, Dostoïevski, et plusieurs autres); il permet de synthétiser les débats et les choix faits par la narration et d'approfondir le réseau intertextuel qui rend compte d'une conception de l'art romantique où le questionnement sur le problème du Mal est au cœur de la recherche éthique, esthétique, voire métaphysique.

3.5 Les figures de l'écrit dans le récit de Sabato

Loin d'être abondants, comme c'était le cas dans *Don Quichotte de la démanche*, les livres matériellement inscrits sont curieusement peu présents dans la réalité des personnages de *l'Ange des ténèbres*. Malgré le fait que plusieurs personnages soient écrivains ou poètes (Bruno, Marcelo, Ernesto Sabato) et qu'il soit question de littérature dans une très grande partie du roman, les personnages dépeints par Sabato sont rarement entourés de

²²³ Sartre, Kafka et Dante reviennent respectivement à plusieurs reprises dans le récit (p. 40, 41, 47, 48, 52, 119, 130, 149, 152, 244, 283).

²²⁴ Il y a cependant quelques transpositions sérieuses dont nous reparlerons un peu plus loin.

« bibliothèques imaginaires²²⁵ » au sens où Laurent Mailhot l'entend, c'est-à-dire comme décor servant de système référentiel aux personnages ou aux écrivains fictifs. L'absence de livres dans le récit est si notable qu'il est même permis de supposer une certaine ironie dans le fait de mettre en scène des personnages qui se plaisent à critiquer des œuvres littéraires et les positions théoriques de différents écrivains, mais qui, en somme, ne lisent presque jamais. Certes, nous avons déjà mentionné le fait que le personnage d'Ernesto Sabato lit le Quichotte dans le roman et nous avons souligné le caractère déterminant de cette inscription, mais il est tout de même intéressant de noter que cette lecture du Quichotte survient durant une crise de goutte qui force le héros à lire « une fois pour toutes », presque contraint donc, le roman de Cervantès.

Le seul autre personnage dont il est dit qu'il lit un livre durant le récit est une femme inconnue que le personnage de Sabato croise dans un café. Cette femme aux longs cils, qui « excit[e], angoiss[e] et alarm[e] » (AT, p. 342) le personnage écrivain, lit un ouvrage intitulé *Les yeux et la vie sexuelle*. Ce titre, qui plonge le romancier fictif dans un trouble profond, confirme sa propension à croire que rien n'est fortuit et que certains signes lui sont mystérieusement envoyés. Un autre livre qui fait figure de signe en annonçant et condensant une situation du récit se retrouve dès le début du roman, lorsque le personnage de Sabato discute dans le salon mondain de Beba. Alors que la discussion porte sur ce que Sabato a dit de Sartre dans une conférence prononcée à l'Alliance française, le personnage écrivain fait les cent pas et se retrouve « par hasard » devant le livre *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. « Était-ce possible » (AT, p. 45) se demande-t-il aussitôt, comme si ce titre lui était personnellement adressé.

En effet, l'apparition de l'œuvre de Proust au moment même où Sabato attaque les positions de Sartre est éloquente parce que pour Sartre, « Proust est l'ennemi absolu, le summum de l'« esprit d'analyse » servant au maintien des privilèges de classe²²⁶ ». Comme le

²²⁵ Laurent Mailhot, *op. cit.*

²²⁶ Antoine Compagnon, 1994, « Proust et moi », *Autobiography, Historiography, Rhetoric, A Festschrift in Honor of F. P. Bowman*, Amsterdam, Rodopi, p. 62.

rappelle Antoine Compagnon, Proust est le seul écrivain dont il est question un peu longuement dans la « Présentation des Temps modernes » [1948]. Dans ce texte, Sartre mène plusieurs attaques en règle contre celui qu'il considère être le représentant de l'irresponsabilité bourgeoise :

Pédéraste, Proust a cru pouvoir s'aider de son expérience homosexuelle lorsqu'il a voulu dépeindre l'amour de Swann pour Odette; bourgeois, il présente ce sentiment d'un bourgeois riche et oisif pour une femme entretenue comme le prototype de l'amour : c'est donc qu'il croit à l'existence de passions universelles [...]. Proust s'est choisi bourgeois, il s'est fait le complice de la propagande bourgeoise, puisque son œuvre contribue à répandre le mythe de la nature humaine²²⁷.

Si les attaques menées par Sartre correspondent en partie à celles qui sont faites au personnage de Sabato, il n'est pas étonnant de constater que tout au long du roman, Sabato prend la défense de Proust. Dans sa lettre adressée à ce « cher et lointain garçon » (AT, p. 112) qui rappelle, comme nous l'avons évoqué, la *Lettre à un jeune poète* de Rilke, le personnage de Sabato écrit longuement sur l'importance de ne pas céder à la vision lutte-de-classiste de la littérature et évoque l'auteur d'*À la recherche du temps perdu* pour soutenir le fait que, bien que Proust provienne de la haute société française, cela ne veut pas nécessairement dire qu'il ait écrit une littérature bourgeoise, car le rapport entre la réalité et l'art n'est pas direct, mais plutôt apparenté au « rapport qui lie les cauchemars et la vie éveillée » (AT, p. 197). Dans cette même lettre à un jeune écrivain, Sabato critique les modes littéraires avant-gardistes et mentionne que « Proust, dans l'un de ses romans, fait la caricature d'une femme qui par pur fanatisme avant-gardiste, jugeait Debussy meilleur que Beethoven pour la simple bonne raison qu'il était venu après » (AT, p. 129). Comme c'était le cas avec le Quichotte, la référence à l'œuvre de Proust sert donc, d'une part, à refuser le lien direct entre l'œuvre et l'engagement de l'auteur, d'autre part, à s'opposer à la supériorité du style d'avant-garde qui semble faire le bonheur des salons mondains. C'est que, précise Sabato, il n'y a pas « de progrès en arts dans le même sens qu'il y a en a en science [...] en art, il y a moins progrès que cycles, des cycles qui répondent à certaine conception du monde et de l'existence » (AT, p. 129).

²²⁷ Sartre, cité par Compagnon, *ibid.*

Comme le rappelle Jacqueline Risset dans la préface de *L'Enfer*, il existe par ailleurs un lien réel entre la posture de Proust et celle de Dante qui, dans les deux cas, semblent s'enfoncer dans les dessous de la condition humaine, comme si « le seul moyen de soutenir l'expérience insoutenable est d'y entrer encore plus, et de l'écrire²²⁸ ». Ce que Risset nomme « la structure circulaire de la recherche proustienne²²⁹ » n'est pas sans rappeler le voyage initiatique de Dante et la curiosité éternellement renouvelée de l'écrivain envers la séduction du Mal. En effet, rapporte-t-elle, on lit, dans *Du côté de chez Swann*, ce fragment d'une promenade du jeune narrateur :

Tel était ce nénuphar, pareil à quelqu'un de ces malheureux dont le tourment singulier, qui se répète indéfiniment durant l'éternité, excitait la curiosité de Dante, et dont il se ferait raconter plus longuement les particularités et la cause par le supplicié lui-même, si Virgile, s'éloignant à grands pas, ne l'avait forcé à le rattraper au plus vite, comme moi mes parents²³⁰.

Le rapport qu'établit Jacqueline Risset entre l'observation captivée de Proust et la curiosité sadique du Dante infernal est, en elle-même, une représentation de la fascination cyclique qu'exerce le problème du mal dans la littérature. Cette fascination est si forte et si répétitive, affirme-t-elle, qu'on pourrait certainement écrire une histoire littéraire à partir et en fonction de ce lieu fondamental de la littérature²³¹. Toutefois, si le réseau littéraire entourant la question du Mal est bien présent dans *L'Ange des ténèbres*, il est constamment mis en opposition avec celui qui représente une forme de littérature engagée. Cette opposition récurrente entre la forme et l'engagement est présente, comme nous l'avons vu précédemment, dans le rapport au Quichotte, mais aussi dans le parcours transtextuel du roman, puisque Marx et Engels, par exemple, sont assimilés à un réseau intertextuel que l'auteur oppose au réseau des ténèbres et de l'enfer.

²²⁸ Jacqueline Risset, *op. cit.*, p. 14.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ Marcel Proust, cité par Jacqueline Risset, *op. cit.*, p. 8.

²³¹ Risset fait particulièrement référence à l'histoire littéraire française du XIXe siècle en nommant Balzac, Baudelaire, Nerval et Lautréamont, *ibid.*, p. 6.

En fait, tout se passe comme si, selon Sabato, la littérature engagée forçait l'auteur à rester à la surface des choses alors que son rôle est précisément de plonger et d'explorer les souterrains de l'existence. L'opposition entre le travail « d'arpenteur » de Proust et ceux qui mettent leur littérature au service de la révolution est si appuyée dans le roman qu'elle est même inscrite matériellement dans une des rares bibliothèques imaginaires du roman : celle du poète Marcelo. Ce jeune et pur poète, qui a honte d'écrire devant ses amis *guérilleros*, possède une petite « bibliothèque d'enfant » (AT, p. 76) où l'on retrouve *Voyage au centre de la Terre*, *Cinq semaines en ballon* et *Vingt mille lieues sous les mers*. Ces romans de Jules Verne, qui évoquent tous l'idée d'une littérature d'exploration, sont placés aux côtés des autres objets qui, sans être des livres, complètent la bibliothèque imaginaire de Marcelo :

Sur le mur, une photo de Miguel Hernández au front, le masque mortuaire de Rilke, Trakl avec son absurde uniforme militaire, le portrait de Machado, Guevara à moitié nu, la tête rejetée, regardant l'humanité de ses yeux grands ouverts, *La Pièta* de Michel Ange, le corps du Christ reposant sur le giron de Marie, lui aussi le visage renversé en arrière. Son regard revint au masque de Rilke; un réactionnaire disait Araujo avec mépris. Était-il possible d'admirer à la fois Miguel Hernández et Rilke (AT, p. 76)?

La fin de la citation reprend, encore une fois, la même opposition : est-il possible de suivre à la fois les traces de Rilke et celles d'Hernández, autrement dit, est-il possible d'être un jeune poète et un révolutionnaire, un héros? Est-il possible de vouloir arpenter ou explorer à travers la littérature les profondeurs du monde terrestre, tout en admirant des martyrs comme le Christ et le Che? Comment peut-on écrire lorsque surviennent des horreurs autour de nous? Faut-il mourir en tentant l'exil comme Antonio Machado, mourir en prison comme Miguel Hernández ou se suicider sur le front comme Georg Trakl²³²?

Toutes ces figures de l'écrit semblent constituer ce que Gerald Prince nomme des alternarrés, c'est-à-dire « tout ce qui n'a pas lieu, mais que le récit désigne cependant sur un

²³² Antonio Machado est mort en France en 1939 en fuyant le régime espagnol de Franco. Miguel Hernández est mort dans une prison franquiste en 1942. Envoyé au front durant la Première Guerre mondiale, Georg Trakl s'enlève la vie en 1914, à Cracovie.

mode hypothétique ou négatif²³³ ». L'alternarré ouvre des parenthèses, des possibilités inaccomplies par le roman qui, à travers la construction de figures, évoquent « avec nostalgie ou avec des sentiments de culpabilité ce qui a été abandonné ou refoulé²³⁴ » par le récit. L'étude des figures de l'écrit dans *L'Ange des ténèbres* montre à quel point les alternarrés se succèdent et s'enchâssent, pour dédoubler à l'infini le dilemme inhérent à la condition de l'écrivain, particulièrement celle de l'écrivain latino-américain qui est confronté à un sentiment d'urgence devant la violence de sa société. Marcelo fera d'ailleurs le choix que le personnage de Sabato ne fait pas : celui de s'impliquer politiquement aux dépens de son art en protégeant un certain Palito, un autochtone *guérillero* et silencieux. Or, dans le contexte latino-américain de l'époque, ce choix mène trop souvent à la mort et c'est en héros que meurt finalement Marcelo, emprisonné, torturé et assassiné par la junte militaire, découvert alors qu'il emportait un petit dictionnaire en cadeau à Palito.

Cette inscription du dictionnaire mérite qu'on s'y attarde, puisqu'elle met en relief la volonté de Marcelo de donner les outils langagiers à Palito afin qu'il puisse enfin exprimer sa vision de la réalité. En effet, la présence du dictionnaire comme figure de l'écrit semble souligner le fait que si Palito se tait au moment de raconter la campagne bolivienne qu'il a faite avec le Che, ce n'est pas tant parce que le roman est incapable, comme plusieurs romans latino-américains, d'intégrer la parole de l'indigène²³⁵, mais bien parce que les mots lui manquent : « "Le Che, tu connais le Che, le Commandant Guevara [...] J'y étais, j'ai fait toute la campagne, j'ai réussi à m'échapper avec Inti, mais j'ai eu plus de chance que lui." Puis il se tut et ils ne dirent plus rien ce soir-là » (AT, p. 211). Du coup, ce sont les passages intégraux tirés du journal du Che qui vont prendre la relève du récit pour témoigner de ce que Palito a vécu et qu'il tentera d'exprimer dans un aller-retour avec les mots de son commandant. Évidemment, Marcelo a honte d'avouer qu'il a lu les mémoires du *guérillero* et

²³³ Gerald Prince, 1989, « l'Alternarré », *Strumenti Critici*, p. 225.

²³⁴ Anthony Purdy, 1991, « Littérarité et conflit des codes : l'alternarré », dans *La littérarité*, p. 275.

²³⁵ Voir à ce sujet Javier García Méndez, « La diégèse contre la parole : le mutisme des indigènes dans le roman latino-américain », *Études françaises*, XXVIII, n° 2-3, automne 1992-hiver 1993, p. 49-50.

il lui semble injuste de parler de librairies « devant quelqu'un comme Palito, presque analphabète, mais qui, lui, avait été là-bas, avait souffert de cet enfer » (AT, p. 211), de la même façon dont Sabato et Bruno ont honte d'écrire alors qu'il « meurt au Vietnam des enfants innocents, brûlés par des bombes au napalm » (AT, p. 16). Comme si, finalement, chacun de ces personnages écrivains ne faisait que multiplier intérieurement un sentiment de culpabilité souligné par la dernière figure de l'écrit apparaissant dans le récit : celle qui met en scène un livre d'Otto Weininger sur lequel le regard du personnage de Sabato vient se poser. Il l'ouvre au hasard et lit le prologue d'August Strindberg : « homme étrange et mystérieux ! Né coupable comme moi. Car je suis venu au monde avec mauvaise conscience, avec la peur de tout, des hommes, de la vie. Je crois que j'ai dû faire quelque chose de mal avant de naître » (Strindberg, cité par Sabato, AT, p. 368).

Si cet extrait est le seul sur lequel vient s'attarder Sabato pendant qu'il est assis à son bureau et qu'il écrit le roman que nous sommes en train de lire²³⁶, c'est qu'il constitue peut-être le fil conducteur du système référentiel inscrit matériellement dans le récit et du réseau intertextuel déployé par les références discursives. Cette culpabilité héritée, portée par le personnage écrivain, semble en effet traverser l'ensemble des intertextes et des figures de l'écrit, car de l'inceste légendaire de Georg Trakl²³⁷ au démon de Lermontov, du voyage initiatique de Dante à l'*Apocalypse* selon Saint-Jean : tous ont au centre de leurs écrits, l'idée d'une faute à expier qui renoue avec le concept de sacrifice et prédit le châtiment, annonce et prépare la Fin des temps...

3.6 L'enfer sabatéen : un labyrinthe aveugle

Jusqu'ici, nous avons observé que la transtextualité de *L'Ange des ténèbres* semble se limiter à un rapport discursif ou métatextuel des textes qui forment le réseau de la recherche

²³⁶ Dans une entrevue fictive qu'accorde le personnage de Sabato dans le roman, une journaliste lui demande le titre du roman sur lequel il travaille. Le personnage répond que le livre n'est pas fini et que le titre surgit souvent à la fin, mais qu'il songe déjà à « L'Ange des ténèbres ou Abaddón, l'exterminateur » (AT, p. 235).

²³⁷ Selon Otto Basil, la culpabilité due à l'inceste entre Georg Trakl et sa sœur Margarethe imprègne une grande partie de l'œuvre du poète. Voir Otto Basil, 1989, *Trakl*, Paris : Rowohlt.

du Mal. Cela s'explique sans doute par le fait, comme l'avance Alain Biage, que *L'Ange des ténèbres* se situe à mi-chemin entre le roman et l'essai²³⁸. Or, s'il est vrai que cette « mixité générique » tend à situer les relations transtextuelles dans un rapport principalement critique, il n'en demeure pas moins que le roman transpose et reproduit certains éléments diégétiques des œuvres qui forment son système référentiel. Bien qu'on ait évoqué le fait que les références à Kafka soient principalement discursives, par exemple, on retrouve à la fin de *L'Ange des ténèbres* une transformation du personnage principal qui rappelle *La Métamorphose* de Kafka. En effet, alors que le personnage de Sabato revient d'une catabase dans les souterrains de Buenos Aires, il découvre avec horreur qu'il s'est transformé en chauve-souris. Toutefois, contrairement au personnage de Kafka qui réalise par le regard des autres qu'il s'est transformé en cafard, le personnage de Sabato assiste impuissant à sa métamorphose, alors que son entourage ne remarque aucune transformation. Du coup, il décide « d'essayer de vivre à tout prix, en gardant son secret pour lui, si horrible fût sa situation » (AT, p. 417).

Apparemment anecdotique, cette intrusion dans ce que plusieurs nomment à tort le « réalisme magique²³⁹ » est essentielle pour comprendre la façon dont Sabato se sert de la fiction pour explorer la spirale ascendante qui mène aux enfers. Car contrairement à ce qu'on a observé jusqu'ici, l'auteur de *L'Ange des ténèbres* ne se contente pas de mettre en scène un personnage écrivain qui s'identifie aux poètes situés « du côté des démons » : il place ce dernier dans un monde à la limite du « fantastique » où les tunnels souterrains de Buenos Aires sont peuplés d'êtres au service du prince des ténèbres. Ces êtres sont régis par une secte des aveugles dont le personnage de Fernando Vidal Olmos fait état dans son *Rapport sur les aveugles*, lequel fait lui-même partie intégrante d'*Alejandra*²⁴⁰, le roman antérieur de Sabato.

²³⁸ Voir Alain Biage, *op. cit.*, p. 9.

²³⁹ Les travaux de Carolina Ferrer signalent l'utilisation abusive de l'étiquette « réalisme magique » pour décrire les romans latino-américains s'inscrivant dans la lignée de l'idéalisme ou du postmodernisme. Voir Carolina Ferrer, 2011, « Le boom du roman hispano-américain, le réalisme magique et le postmodernisme », dans Lucille Beaudry, Carolina Ferrer et Jean-Christian Pleau (dir.), *Art et politique, La représentation en jeu*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 53.

²⁴⁰ Le titre original est *Sobre héroes y tumbas*. On le retrouve aussi en français sous le titre *Héros et Tombes* et *Alejandra*. Voir Ernesto Sabato, 1967 [1961], *Alejandra*, trad. de l'espagnol par Jean-Jacques Villard, Paris, Éditions Seuil.

Avant de s'attarder sur l'analogie de la cécité comme représentante du Mal absolu, il faut mentionner l'importance du complot attribué à la secte des aveugles. Ces derniers, qui peuplent les labyrinthes souterrains des villes, ont des tentacules dans toutes les régions du monde; ils sont responsables de tout le Mal (meurtres, guerres, épidémies, génocides, etc.) imputable aux hommes, et ce, depuis la nuit des temps²⁴¹. Coupable d'avoir révélé l'étendue de leur pouvoir dans son roman précédent, le personnage de Sabato se sent constamment observé et persécuté par les « agents » de la secte qui s'infiltrant dans ses cauchemars et qui, à travers ce que Sabato considère être des signes placés sur son chemin, minent son quotidien. Des personnages ténébreux, comme les docteurs Schneider et Schitzler ou le ridicule professeur Gandulfo qui soutient que « Satan et Jéhovah sont une seule et même personne » (AT, p. 309), semblent tous résolus à tourmenter le personnage écrivain et à le pousser à admettre que le Mal régit désormais le monde.

L'idée d'un complot soutenu par des êtres démoniaques est si développée dans *L'Ange des ténèbres* que, dans son article « L'utopie noire d'Ernesto Sabato²⁴² », Lucio Yudicello soutient que l'univers mis en place par Sabato correspond à une dystopie ou ce qu'il préfère nommer une « utopie noire ou pessimiste, car elle reflète mieux l'inquiétude spirituelle de ceux qui l'ont conçue²⁴³ ». En effet, Yudicello affirme que l'univers inquiétant du roman fusionne deux types d'imaginaires littéraires de la fin : « d'un côté, les utopies négatives de Bradbury, Huxley et, particulièrement, celle d'Orwell; de l'autre côté, celles que nous pourrions nommer les utopies scatologiques parce qu'elles se réfèrent au destin ultime de l'homme et de l'univers, comme celles de Bunyan, de Dante ou de Milton²⁴⁴ ». Sans se situer directement dans le futur comme le font les romans *Le meilleur des mondes*, *Fahrenheit 451*

²⁴¹ Voir le chapitre « Rapport sur les aveugles », dans *Alejandra*, op. cit., p. 193-310.

²⁴² Notre traduction de « La utopía negra d'Ernesto Sabato », Lucio Yudicello, 2005, « La utopía negra d'Ernesto Sabato », dans *Sabato : Símbolo de un siglo : visiones y (re)visiones de su narrativa*, Buenos Aires, Corregidor, p. 65-83.

²⁴³ Notre traduction de « utopía negra o pesimista, por entender que ello refleja con más propiedad la inquietud espiritual de quienes las concibieron », Lucio Yudicello, op. cit., p. 67.

²⁴⁴ Notre traduction de « por un lado, las ya mencionadas utopías negativas de Bradbury, Huxley y, particularmente, Orwell : por el otro, las que podríamos llamar utopías escatológicas, porque se refieren al destino último del hombre y el universo, como las de Bunyan, Dante o Milton », *ibid.*, p. 74.

et 1984, le roman de Sábato s'apparenterait tout de même, selon Yudicello, à ces fictions qui mettent en scène les plus grands dangers et les terreurs de notre civilisation en les situant dans une « autre réalité » qui n'est que le reflet amplifié d'une époque. Car même si l'organisation secrète de la secte des aveugles dans les souterrains de Buenos Aires relève du fantastique, l'univers sabatéen est explicitement nourri des horreurs qui ont cours à l'époque où le roman est écrit²⁴⁵. Par exemple, bien que la junta militaire qui torture et tue Marcelo soit fictive, elle renvoie à celle qui, au moment où Sábato écrit son roman (1972-1974), arrête arbitrairement des militants et les fait disparaître « mystérieusement »²⁴⁶. Les nombreux rapports et travaux sur la dictature argentine, dont ceux écrits par Ernesto Sábato lui-même²⁴⁷, ont confirmé les milliers de disparitions opérées par les militaires, tout en démontrant que cette « guerre sale » s'inscrivait dans un plan international de lutte contre le communisme²⁴⁸. En dépeignant une secte secrète mondiale dont les membres seraient responsables des atrocités de son pays, Sábato s'inspire donc des escadrons de la mort qui sévissent clandestinement dans plusieurs régions de l'Amérique latine où de jeunes idéalistes, comme Marcelo, sont assassinés.

Mais, si Sábato s'inspire de faits réels, pourquoi utilise-t-il la cécité comme représentante du Mal? Pourquoi les membres de la secte secrète sont-ils aveugles? La réponse se trouve peut-être dans le réseau transtextuel rattaché au concept de cécité. Dans *Un Héros*

²⁴⁵ La vision apocalyptique dépeinte dans *L'Ange des ténèbres* se situe également dans le Paris d'avant-guerre, alors que le personnage de Sábato est physicien et qu'il travaille à l'Institut Curie. Il serait donc possible de faire une analyse du roman en fonction de la participation du personnage à l'élaboration de la bombe atomique, en incluant le discours scientifique dans la construction d'un imaginaire de la fin. Voir les articles « *Cosmogonía y modalidad de fin de mundo : un análisis epistemocrítico de novelas contemporáneas* », Carolina Ferrer, 2004, *Taller de Letras*, n° 34, p. 53-71, Sur la « culture apocalyptique », voir aussi Bertrand Gervais, « En quête de signes : de l'imaginaire de la fin à la culture apocalyptique », *Religiologiques*, n° 20, 1999, p. 193-209, et Christine Dumas-Reungoat, *La fin du monde, Enquête sur l'origine du mythe*, Paris, Les Belles-Lettres, 2001.

²⁴⁶ Bien que le coup d'état dirigé par le général Juan Rafael Videla ne se réalise qu'en 1976, l'Alliance anticomuniste argentine (que l'on surnomme la *Triple A*) commence dès 1972 à faire couler le sang. Voir « Justicia argentina condenó delitos de la Triple A », *Agencia Pulsar*, 23 avril 2007.

²⁴⁷ Voir le rapport *Nunca Más* écrit par Ernesto Sábato en 1984 à la suite de la CONADEP (la commission nationale sur la disparition des personnes, présidée par Ernesto Sábato après la chute du régime militaire).

²⁴⁸ Voir John Dinges, 2004, *Les années Condor : comment Pinochet et ses alliés ont propagé le terrorisme sur trois continents*, Paris, La découverte.

de notre temps, par exemple, on retrouve un chapitre intitulé « Taman » qui met en scène le personnage de Petchorine investiguant et démantelant un réseau de petits contrebandiers dans un village maritime de Russie. Après que Petchorine ait découvert leurs activités illégales, les membres du réseau tentent de noyer le héros en l'attirant au large. Or, si Petchorine est intrigué par les agissements des contrebandiers et décide de les suivre pour les démasquer, c'est d'abord parce qu'il est interpellé par le visage énigmatique d'un jeune aveugle. Bien que rien ne laisse entrevoir que l'aveugle est impliqué dans une quelconque activité illégale, le héros se méfie du « garçon au regard blanc », au nom de sa prévention contre tous les aveugles, car il est impossible, dit-il, « de lire un visage qui n'a pas d'yeux [...] comme si, en perdant un membre, l'âme perdait quelque sentiment²⁴⁹ ». Convaincu que son air énigmatique et son sourire « désagréable » cachent quelque chose, Petchorine suit donc l'infirmes dans « un sentier étroit et abrupt²⁵⁰ » qui mène à une petite plage où il découvre les activités illicites du réseau de contrebande.

Sans pouvoir affirmer que la secte des aveugles correspond à une transposition hypertextuelle ou à une extrapolation intertextuelle du récit de Lermontov, il est tout de même possible d'effectuer certains rapprochements quant au lien qui est maintenu entre la cécité, l'intrigue sabatéenne et le problème du Mal. La filature qu'effectue Petchorine et celle que décrit Fernando Vidal Olmos dans son *Rapport sur les aveugles* ont en effet plusieurs points communs : dans les deux cas, les poursuites sont précédées de cauchemars ou de visions obsessives des hommes « au regard blanc », puis, lorsque les héros se décident à suivre les infirmes, ces derniers marchent « avec une assurance qui semb[le] terrifiante²⁵¹ » en direction d'un lieu de transition, d'un port. Enfin et surtout, il semble que dans les deux cas, la poursuite d'un aveugle ne soit que le début d'une longue quête qui mène le héros vers les personnages troubles qui peuplent les recoins de l'humanité. Comme si l'aveugle n'était que le passeur, le guide qui mène vers l'obscurité d'un voyage intérieur. Car les héros de Lermontov et de Sábato sont eux-mêmes présentés comme des êtres doubles, contradictoires,

²⁴⁹ Mikhaïl Lermontov, *Un héros de notre temps*, op. cit., p. 147.

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ Ernesto Sábato, « Rapport sur les aveugles », *Alejandra*, op. cit., p. 198.

et que ce dualisme est précisément souligné par la citation de Lermontov en exergue de *L'Ange des ténèbres*. Or, ce dualisme est parfaitement illustré par l'analogie de la cécité puisqu'il existe littéralement un point aveugle chez les deux personnages, une part d'eux résolument insaisissable qui échappe à l'analyse et à la raison. Par le jeu de cercles concentriques et d'éclairages différents d'un moment à un autre, la narration tente d'approcher de ce qui se dérobe continuellement des personnages, mais à force de mettre en doute son propre énoncé, elle s'enfonce toujours plus dans le gouffre de l'altérité, de l'opacité.

Dans son article sur « *Sábato et le problème du Mal dans *L'ange des ténèbres**²⁵² », Daniel Castillo Durante soutient par ailleurs que le monde des aveugles s'oppose à « la raison scientifique qui exclut l'aléatoire dans la mesure où ce dernier introduit le "vide" ou le "rien" comme possibilité sous-jacente à l'être²⁵³ ». Comme la femme archétypale²⁵⁴, l'aveugle incarnerait l'« antiraison », le représentant des puissances refoulées :

L'homme est un être double [...] Tragiquement double. Et ce qu'il y a de grave, ce qu'il y a de stupide, c'est que depuis Socrate on a voulu proscrire sa face obscure. Les philosophes des Lumières ont chassé l'inconscient à coups de pied. Et il est revenu au galop par la fenêtre. Ces puissances-là sont invincibles. Quand on a voulu les détruire, elles se sont ramassées sur elles-mêmes et finalement elles se sont rebellées avec encore plus de violence et de perversité. Tu n'as qu'à voir la France de la raison pure. Elle a produit plus de possédés que tout autre pays : de Sade à Genet en passant par Rimbaud (AT, p. 241).

²⁵² Notre traduction de « *Sábato y el problema del Mal en Abaddón el exterminador* », Daniel Castillo Durante, 2005, « *Sábato y el problema del Mal en Abaddón el exterminador* », dans *Sábato : Símbolo de un siglo : visiones y (re)visiones de su narrativa*, Buenos Aires, Corregidor, p. 85-102.

²⁵³ Notre traduction de « *La razón científica excluye lo aleatorio en la medida en que este último elemento introduce el « vacío » y la « nada » como posibilidad subyacente al ser* », *ibid.*, p. 88.

²⁵⁴ Plusieurs études, dont celles de María Rosa Lojó (voir « *La mujer simbólica en Abaddón el exterminador* », 1992, *Revista Iberoamericana*, 58 [158], 183-92) ont déjà analysé l'archétype féminin chez Sábato et ont démontré les liens existants entre la conception psychanalytique du féminin et l'univers souterrain des ténèbres. Dans *L'Ange des ténèbres*, le féminin représenterait, comme l'aveugle, le gardien de la nuit obscure, la béance au sein de notre conscience et la brèche dans le savoir positif de la science. Dans le roman de Sábato, le lien entre le regard, le gouffre et la femme se confirme lors de sa catabase dans les souterrains de Buenos Aires, alors que le personnage de Sabato se retrouve dans l'« un des nœuds de l'univers des aveugles » (AT, p. 385) où apparaît une femme qui se dénude devant lui, laissant entrevoir « à la place du sexe, un énorme œil gris-vert » (AT, p. 386).

Selon Castillo Durante, l'analogie de la cécité servirait à démontrer que le « logos », l'outil privilégié de la raison moderne n'est qu'un *trompe-l'œil* qui occulte les violences souterraines de la société. Du coup, « le Mal surgit comme vérité d'une modernité construite sur la base d'une raison incapable de penser le "pire" puisqu'elle s'est elle-même convertie en un instrument d'aliénation du sujet²⁵⁵ ». Face à cette modernité aveugle, le rôle de l'écrivain est de se lancer à la recherche de la vérité occultée et de plonger dans les abîmes : il doit se faire voyant, visionnaire, car rien ne sert de fermer les yeux sur « le Mal et sa relation avec les sphères sociales, économiques et politiques²⁵⁶ », rien ne sert de refouler le « malaise dans la culture²⁵⁷ » en prétendant que l'humanité est capable, par l'émancipation matérielle, rationnelle ou artistique, de ne faire que le Bien. Au contraire, si elle veut éviter les terribles erreurs du passé, l'humanité doit assumer sa propre dualité en plongeant dans les souterrains de sa conscience, dans les profondeurs de sa culpabilité. Comme l'a fait Thomas Mann avec son *Dr. Faustus* devant les horreurs de la Deuxième Guerre mondiale, Sabato tente de creuser la question du Mal et d'incarner la faute profonde, collective, dont il est si nécessaire de témoigner²⁵⁸. Certes, le personnage écrivain ne conclut pas de pacte avec le diable comme le fait Adrian Leverkühn, mais il s'acharne à construire, à l'instar de ce dernier, une œuvre apocalyptique qui traite de la chute et de la damnation du monde, comme si, en ces temps modernes, « l'art était devenu impraticable sans Satan²⁵⁹ ».

Au fil du récit, les textes témoignant de l'existence de Satan et de son influence sur l'histoire du monde, tels que les livres religieux, magiques ou kabbalistiques, sont évoqués. Au-delà de la profusion d'exemples littéraires qui évoquent la descente aux enfers, le récit met également en scène des auteurs qui, comme Jean Wier et Mohieddine Ibn Arabi, se sont

²⁵⁵ Notre traduction de « El "mal" surge entonces como verdad de una modernidad construida en base a una razón incapaz de pensar lo "peor" dado que ella misma se ha convertido en instrumento de alienación del sujeto », Daniel Castillo Durante, *op.cit.*, p. 89.

²⁵⁶ Notre traduction de « la problematica del Mal no puede eludir su relación con las esferas política, social y económica en Argentina », *ibid.* p. 96.

²⁵⁷ Voir Sigmund Freud, 1995, *Le malaise dans la culture*, Paris, PUF.

²⁵⁸ Souvenons-nous que le personnage de Sabato place Mann du côté des poètes du démon...

²⁵⁹ Thomas Mann, 1950, *Dr. Faustus*, trad. de l'allemand par Louise Servicien, Paris, Albin Michel, p. 587.

penchés sur l'existence de créatures maléfiques. Les thèses kabbalistes d'Ibn Arabi, premier philosophe musulman à formaliser la tradition soufie, sont par ailleurs mises en relation avec celles d'Isaac l'Aveugle qui, comme le précise le roman lui-même, « est le père de la kabbale moderne » (AT, p. 250). L'inscription du nom de ce kabbaliste n'est évidemment pas anodine, elle est appuyée par la narration (« Isaac l'aveugle, *l'aveugle*, tu te rends compte?! » [AT, p. 250]) et souligne le lien entre l'analogie de la cécité, les représentations du Mal et la kabbale hébraïque. Or, alors que ces grands kabbalistes sont désignés par des noms qui rappellent la lumière et la vision (Rabbi Abba, dit « La lampe sainte », Rabbi de Lublin, dit « Le Voyant »), car ils ont « levé les yeux vers l'ouvreur des yeux²⁶⁰ », le Mal est associé à la « nuit obscure et souveraine²⁶¹ ». Si Sagi Nahor, la figure centrale de la kabbale, est nommé Isaac l'aveugle, c'est donc parce qu'il a « la vue très claire », il sait que « ce qui est visible n'est que le reflet de ce qui est invisible²⁶² ».

Toutefois, n'existe-t-il pas un lien caché dans ce paradoxe apparent entre « ceux qui ont les yeux grands ouverts²⁶³ » et les aveugles? Pour se faire voyant, pour aller au centre de la connaissance profonde (la connaissance qui cherche à atteindre la vérité par la recherche du Mal), ne doit-on pas descendre en enfer, dans ce que Dante nomme à plusieurs reprises « le monde aveugle²⁶⁴ »? Après avoir reçu l'appui de Lucie de Syracuse, « sainte martyre du IV^e siècle et *protectrice de la vue*²⁶⁵ », Dante lui-même ne plonge-t-il pas dans le grand entonnoir qui mène vers l'obscurité? Herman Broch, qui place Virgile dans « la cécité du monde souterrain²⁶⁶ », ne fait-il pas dire au poète romain que « ce n'est que par ses larmes qu'il

²⁶⁰ Charles Mopsik, 1981, *Le Zohar*, trad. et avant-propos de Charles Mopsik, Paris, éditions Verdier, p. 31.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 101.

²⁶² Rabbi Abba, cité par Adolphe Grad, 2001, *Initiation à la kabbale hébraïque*, Monaco, Éditions du Rocher, p. 65.

²⁶³ Charles Mopsik, *op. cit.*, p. 43.

²⁶⁴ Dante, *L'Enfer*, *op. cit.*, p. 49 et 245.

²⁶⁵ Notes de *L'Enfer*, p. 317. Nous soulignons.

²⁶⁶ Hermann Broch, *op. cit.*, p. 148.

acquiert la vision, ce n'est que dans la souffrance qu'il devient un œil voyant²⁶⁷ ? Selon Broch, Virgile semble d'ailleurs souffrir d'une vraie et d'une fausse cécité, car l'Énéide « comme toute œuvre, est née des ténèbres de la cécité, d'une fausse cécité... quoi que nous fassions... rien que l'œuvre de l'aveuglement... pour la vraie cécité, nous manquons d'humilité²⁶⁸ ». Il y aurait donc, comme dans le cas de la Kabbale, deux types d'aveuglement : un premier lié au Mal et un autre, volontaire, qui suppose une descente aux enfers afin d'être illuminé par la vision totale de la réalité. Pour expliquer l'étendue de l'utilisation de l'analogie du regard et de l'aveuglement, on peut certes évoquer le jeu des influences en rappelant, par exemple, que selon certains auteurs, les thèses d'Ibn Arabi auraient influencé l'œuvre de Dante²⁶⁹ et que Milton « qu'on a comparé à Dante²⁷⁰ », influence lui-même William Blake, dont la citation « le rugissement des lions, le hurlement des loups, le soulèvement de la mer en furie et le glaive destructeur, sont des morceaux d'éternité trop énormes pour l'œil des hommes²⁷¹ », est reprise par Lowry dans la postface d'*Au-dessous du volcan*. Mais sans parler d'influence, on peut dire que la cécité traverse les réseaux intertextuels liés au schème de la descente aux enfers : de la Kabbale à Dante, en passant par Broch, Milton et Blake, l'analogie de la cécité est déployée puisqu'il semble que la révélation, qu'elle soit mystique ou artistique, ne puisse s'effectuer que par un sacrifice, une descente dans la pénombre de « l'asile des cavernes²⁷² ». La réalité totale, authentique, celle dont parlent les initiés et les romantiques, ne s'atteint pas dans la lumière, ni dans la raison : elle se cache dans l'ombre des violences et des passions.

²⁶⁷ *Ibid.* p. 25.

²⁶⁸ *Ibid.* p. 352.

²⁶⁹ Voir Miguel Asín Palacios, 1984, *La escatología musulmana en la « Divina Comedia »*, Madrid, Ediciones Hiperión.

²⁷⁰ Jorge Luis Borges, 1985, « La Divine Comédie » dans *Conférences*, traduit de l'espagnol par Françoise Rosset, Paris, Gallimard, p. 15.

²⁷¹ William Blake, 1965 [1922], *Le mariage du ciel et de l'enfer*, trad. de l'anglais par André Gide, Paris, J. Corti, p. 22. Nous soulignons.

²⁷² Johann Wolfgang Von Goethe, 1998 [1808], *Faust*, trad. de l'allemand par Gérard de Nerval, Paris, Libro, p. 106.

3.7 La culpabilité de l'écrivain : lieu d'aveuglement et de rédemption

Comme nous l'avons évoqué lors de l'analyse du réseau intertextuel et des figures de l'écrit dans *L'Ange des ténèbres*, il semble que tous les écrivains qui explorent les enfers par l'écriture et qui sont cités par le personnage de Sabato (Trakl, Lermontov, Stringberg, Mann, etc.) soient liés par un sentiment profond de culpabilité. Car il n'est plus question ici d'influences ou de sources communes, mais bien de liens indirects, établis par des systèmes référentiels qui transcendent le temps pour s'unir dans un espace thématique commun. La culpabilité qui assaille le Consul et qui est reprise par Abel Beauchemin est aussi partagée par Dante, Milton et le personnage de Sabato. Du coup, tous deviennent aveugles : « Le Mal est dans ma lucidité » (DQD, p. 301) déclare Abel qui sent peser sur son regard lucide, la force de la malédiction. Et pour se libérer de cette malédiction, il somatise un « mal'yeux » (DQD, p. 140) qui le rendrait enfin aveugle, enfin capable de fermer les yeux sur ce que la vie a de plus laid et de plus triste. Au fil du récit, chaque fois que la mort s'approche ou que le spectacle du monde devient profondément affligeant, les yeux d'Abel se remplissent de toiles d'araignées ou de papillons blancs. Comme si, face à la vision d'un monde désenchanté, d'un « pays dépeuplé, à la croisée des chemins » (DQD, p. 328), seule la cécité avait le pouvoir de le libérer de sa souffrance.

Par l'œil, qui est investi d'un pouvoir d'autorité – on n'a qu'à penser au pouvoir du mauvais œil –, c'est l'autorité du créateur qui est questionnée, car c'est de cette autorité coupable qu'émergent les monstres de la vérité. Dans un cauchemar que fait Abel, ses frères et Judith entrent dans sa conscience et découvrent que les personnages monstrueux fabriqués par ce dernier proviennent du regard et de la conscience de l'écrivain : « toutes ces choses, [ces personnages-mannequins dans la tête d'Abel] vivent. Et ça n'arrête pas de sortir de cette machine tout au fond. On dirait un œil proéminent » (DQD, p. 278). Ce passage semble signaler que les monstres littéraires, une fois créés, sont libres de se soustraire à la volonté de l'auteur. Toutefois, le fait qu'ils prennent vie dans un « œil proéminent » n'est pas sans importance : ce sont de fait les yeux d'Abel transformés en « deux marbres rouges dans le visage » (DQD, p. 280) qui sont précisément visés un peu plus tard dans le rêve. En effet, alors que les membres de sa famille, guidés par son frère Jos, sillonnent la mémoire d'Abel,

ils découvrent la « bibliothèque de Bibi », et c'est dans ce lieu aux rayons « si hauts que l'œil se fatigu[e] avant que d'en voir la fin » (DQD, p. 93) que les yeux d'Abel sont attaqués, et ce, jusqu'à ce que l'un des deux globes oculaires roule par terre dans une immense traînée de sang²⁷³.

Même si Abel cherche à travers cette cécité un châtiment qui le libérerait de son sentiment de culpabilité, force est de constater que la faute collective, elle, continue de l'habiter. Le « pourrissement » qui se terre en lui se retrouve non seulement « dans chacun des douze membres²⁷⁴ » (DQD, p. 301) de la famille Beauchemin, mais dans l'ensemble de la société. En demeurant délibérément dans les souterrains de la réalité que la société décide d'ignorer, l'écrivain tente le rachat du barbarisme commun, hérité. Abel ne dit-il pas, à propos de cette façon qu'il a d'incarner tous les corps malheureux de la famille Beauchemin, qu'il sent qu'il doit à travers eux « expier une faute collective » (DQD, p. 301)? Or, ce sacrifice au nom d'une collectivité n'est pas sans rappeler l'image centrale de la chrétienté. Plusieurs travaux ont effectivement établi un lien entre le romantisme de « la passion d'Abel » et la figure du messie supplicié²⁷⁵ en invoquant, entre autres, que « le corps violenté et abîmé que l'on trouve dans *Don Quichotte de la démanche* (et plus largement dans l'œuvre de Beaulieu) appelle le rapprochement avec l'esthétique baroque où abondent les images du corps souffrant, écrin de douleur et de jouissance²⁷⁶ ». Comme si l'écriture de la « Grande Tribu » ou du « roman total » correspondait à un chemin de croix dans lequel le personnage écrivain acceptait d'être stigmatisé, sacrifié.

²⁷³ Le clin d'œil à Borges est ici trop évident pour ne pas être déterminant, car ce qu'Abel nomme la « bibliothèque totale sous forme de tour sacrée » (DQD, p. 93) rappelle non seulement la bibliothèque de Babel, mais le fait que c'est précisément dans ce lieu qu'il devient aveugle, évoque aussi un lien avec l'auteur argentin.

²⁷⁴ Ces douze membres rappellent par ailleurs les douze familles du judaïsme ou les douze apôtres dans la chrétienté.

²⁷⁵ Geneviève Baril, *op. cit.*, p. 221.

²⁷⁶ Johanne Pelland, 2003, « Un navire romantique sur une mer baroque », *Victor-Lévy Beaulieu : Un continent à explorer*, p. 260.

D'ailleurs, Abel Beauchemin et le personnage de Sabato ont l'impression que les orages de leur naissance sont de mauvais augure : ils sont nés déjà coupables et la seule façon qu'ils ont de s'affranchir est de mourir, enfin, sur le « chemin de croix de l'écrivain sanctifié²⁷⁷ ». « Nouvelle forme de malédiction désacralisée, [l'écriture est] investie de la plus haute mission²⁷⁸ » et, en ce sens, elle doit épouser tous les visages de la culpabilité qui se cache sous les artifices, les mensonges et les refoulements d'une société. Contrairement aux courants littéraires « européens [et] à l'école objectiviste qui prétendent qu'il ne doit pas y avoir d'idées dans les romans » (AT, p. 194), *L'Ange des ténèbres* plaide donc pour une littérature qui inclurait les débats théologiques, philosophiques, métaphysiques, politiques, tout en témoignant de l'inconscient collectif d'une société, bref, une littérature qui, ayant l'Homme au centre de la fiction, attesterait de l'ensemble de sa réalité. Quant à l'écrivain, il est condamné à errer dans les « sous-sols » de la réalité s'il veut témoigner des visions de l'enfer, une fois le jugement dernier prononcé. Alors que l'ensemble de la société semble évacuer une faute, refuser sa conscience coupable et refouler son agressivité, l'écrivain revendique sa culpabilité, il la chérit au point de la faire ressurgir dans le regard de l'Autre. Cet attachement à sa culpabilité est certainement la conséquence d'une « force démoniaque » qui cherche à faire sens par la répétition du passé. Sa faute est multiple et infinie : elle est à la fois héritée et méritée, collective et narcissique. Ancrée dans l'acte même d'écrire, elle prend la forme d'une trop grande vanité ou d'une humilité coupable d'emprunter des mots impossibles à acquitter. Or, même si l'écrivain tente parfois de se justifier en invoquant la société, elle-même coupable, elle-même désenchantée, la faute lui permet de se construire comme corps sanctifié, comme figure sacrificielle d'une société aliénée.

3.8 Un métadiscours entrecroisé

Grâce à l'étude des paratextes des romans, des citations promulguées par les personnages écrivains, des nombreuses figures de l'écrit et des bibliothèques imaginaires, il nous a été possible de comparer, dans le cadre de ce troisième chapitre, une grande partie des

²⁷⁷ L'expression est de Johanne Pelland, *op. cit.*, p. 260.

²⁷⁸ Dominique Rabbaté, 1991, « Le derniers recours de la trahison, (Quelques réflexions sur la culpabilité de l'écrivain moderne) », *La licorne*, vol. 20, p. 230.

systèmes référentiels respectifs afin de voir s'il était possible de dégager un réseau thématique partagé par les deux romans. L'analyse de ce réseau souterrain, tissé autour de références intertextuelles secondaires, nous a permis d'identifier la façon dont les discours quant au rôle de l'écrivain s'inscrivent dans un entrecroisement d'intertextes communs. Nous avons notamment pu relever comment ces deux œuvres établissent un dialogue littéraire en grande partie fondé sur la recherche intertextuelle du Mal et la descente aux enfers. De *l'Enfer* de Dante aux thèses kabbalistiques reprises par Lowry, Blake ou Milton, en passant par les transpositions hypertextuelles comme *La mort de Virgile* de Broch, ces références littéraires alimentent et transforment les liens partagés entre les représentations fictives des auteurs et le questionnement coupable sur la fonction de la littérature.

Par ailleurs, en resituant les réseaux secondaires qui forment les métadiscours des deux œuvres dans l'économie d'ensemble des deux romans, nous avons pu observer que si les pensées des personnages écrivains sont, dans les deux récits, nourries par un puissant sentiment de culpabilité qui tend à opposer le monde littéraire à l'existence humaine, ce sentiment n'est pas teinté du même contexte politique et social. En effet, s'il est vrai que la culpabilité d'Abel, exposée par son obsession des thèmes du regard et de la mort, est semblable à celle qui assaille le personnage de Sabato, force est de constater qu'elle n'est pas rattachée au même type de souffrance : « l'enfer québécois » dont fait état Abel Beauchemin diffère de l'enfer dépeint par le personnage de Sabato. Non seulement les degrés de répression et de violence de ces « enfers » ne sont pas comparables, mais les victimes ne sont pas du même ordre : alors que la culpabilité d'Abel est liée à l'éloignement de ses proches qui l'accusent de se détourner de leur souffrance et de se désintéresser du projet d'émancipation nationale, le personnage de Sabato s'accuse d'écrire alors que se prépare une dictature sanglante. Loin d'avoir fixées les significations de *L'Ange des ténèbres* et de *Don Quichotte de la démanche*, les références communes semblent donc plutôt avoir été définies et délimitées par l'utilisation qu'en ont fait chacun des romans. Comme si l'ombre de la référence intertextuelle n'était en fait que la référence au monde...

CONCLUSION

La littérature est chose inépuisable, pour la raison suffisante qu'un seul livre l'est. Le livre n'est pas une entité close : c'est une relation, c'est un centre d'innombrables relations²⁷⁹.

Gérard Genette

Afin de clore notre étude des dialogues intertextuels entre *Don Quichotte de la démanche* et *L'Ange des ténèbres*, nous pouvons affirmer que la critique basée sur la métaphore de la bibliothèque nous a autorisés, tout au long de ce mémoire, à multiplier les trajets et à créer de nouveaux liens entre ces romans écrits à la même époque, aux deux extrémités de l'Amérique. Cette métaphore, qui permet non pas tant de suivre une piste linéaire pour remonter aux sources communes des textes, mais bien d'envisager les romans dans un espace atemporel qui peut être parcouru dans tous les sens, nous a invités à intégrer l'étude des figures de l'écrit à l'analyse intertextuelle, afin d'observer les changements que ces romans imposent à chacun des textes des bibliothèques imaginaires, mais aussi à l'ensemble des réseaux intertextuels contenu dans celles-ci. Car l'utilisation de l'analogie de la bibliothèque nous a permis d'illustrer, comme le fait Rabau, que « le sens ne se donne pas à travers un mouvement qui va d'une cause à un résultat : le nouveau texte existe déjà en puissance dans les textes antérieurs qui eux-mêmes voient leurs sens modifiés par chaque nouveau texte [car] c'est d'une interaction non d'une réaction que naît le sens²⁸⁰ ». En permettant qu'adviennent des sens nouveaux, ces interactions créent des perspectives authentiques et des croisements inédits : elles ouvrent des possibilités de lecture et d'écriture, tout en renouvelant l'interprétation des textes anciens.

Comme nous l'avons observé dans *Don Quichotte de la démanche*, le métadiscours sur la fonction de la littérature, marqué par la vision apocalyptique et la recherche de l'absolu,

²⁷⁹ Gérard Genette, 1964, « La littérature selon Borges », *op. cit.*, p. 324.

²⁸⁰ Sophie Rabau, *op. cit.*, p. 43.

réside dans les transformations hypertextuelles de certains textes (dont le Quichotte de Cervantès), mais aussi dans les croisements opérés entre le héros de Lowry, celui de Broch et le prophète Ézéchiél. De même, la réflexion sur le rôle de l'écrivain se trouve, dans *L'Ange des ténèbres*, autant dans la reprise d'éléments des romans de Kafka et de Lermontov, que dans l'utilisation entrecroisée de plusieurs textes (de Sartre, Dante, Proust, pour ne nommer que ceux-ci).

Cette utilisation entrecroisée de textes laisse parfois entrevoir ce que Belleau nomme « un conflit de codes²⁸¹ », comme lorsque Beaulieu utilise l'ironie et le rabaissement grotesque pour contester certains écrits du canon littéraire (notamment lorsqu'il est question des livres de Victor Hugo ou de Flaubert qui sont malmenés dans le roman) ou lorsque le personnage de Sabato confronte les théories sartriennes sur l'engagement et s'oppose aux théories littéraires de l'école objectiviste en promouvant l'écriture des auteurs dits « périphériques »²⁸². L'intertextualité entrecroisée des deux romans intègre également des principes de réécriture qui, même s'ils respectent une certaine autorité des modèles européens, comprend plusieurs éléments d'hybridité tel qu'Alfonso de Toro l'entend, car ils cherchent à intégrer à la fois les concepts provenant de la pensée du vieux continent et ceux qui émergent des dynamiques ethniques, ethnologiques et épistémologiques des Amériques.

Bien que chacun des romans effectue des croisements originaux, nous avons toutefois pu identifier, au cours de notre analyse, un certain nombre de points nodaux, de lieux de rencontres entre les œuvres qui témoignent d'une conception totalisante de la littérature et qui s'inscrivent dans un système référentiel commun. Ce système référentiel a été reconstitué par l'examen des intertextes enchâssés dans les figures de l'écrit et les paratextes des romans, mais cette bibliothèque commune aurait pu tout aussi bien être recomposée à travers notre

²⁸¹ André Belleau, 1981, « Le conflit des codes dans la littérature québécoise », *op. cit.*, p. 17.

²⁸² Bien que la grande majorité des auteurs cités par Sabato provient d'Europe, on retrouve quelques passages qui semblent mettre de l'avant les auteurs dits « périphériques », comme lorsque l'auteur affirme que « Chaque fois que Byzance menace d'en finir avec l'art par excès de sophistication, ce sont les barbares qui viennent au secours de l'art, des périphériques comme Hemingway et Faulkner ou des autochtones comme Céline, monstres qui pénètrent à cheval, avec leur lance sanglante, dans les salons où les marquis poudrés dansent le menuet » (AT, p. 128).

seule interprétation de lecteur. En effet, nous aurions pu refuser de nous limiter aux textes directement inscrits dans les deux fictions en choisissant d'effectuer des affiliations intuitives entre les romans. S'il est vrai que les liens intertextuels entre les deux œuvres ont été reconstitués à travers ce qu'Eco nomme notre « encyclopédie de lecteur²⁸³ », cette dernière n'a en effet été sollicitée qu'en fonction des textes signalés par les romans eux-mêmes : les paratextes ont été analysés à travers le lien intime qu'ils entretiennent avec les opérations hypertextuelles incluses dans les récits, et les figures de l'écrit ont été abordées en fonction de la façon dont elles représentaient la conception du littéraire ou le projet d'écriture des personnages romanciers. Cependant, il aurait été possible d'effectuer, à partir de notre intuition ou de notre seule érudition, des parallélismes thématiques qui cataloguent l'évolution de la conception romantique ou absolutiste du rôle de l'écriture²⁸⁴. En admettant que cette conception finaliste de la fonction de la littérature influe sur la forme et la narrativité, nous aurions également pu nous livrer à des associations libres qui nous auraient sans doute menés aux romans dont la forme spatio-temporelle rappelle le schème de la descente aux enfers.

Dans son ouvrage sur l'intrigue et la narrativité, par exemple, Johanne Villeneuve s'attarde à la trilogie sabatéenne (*Le Tunnel*, *Alejandra* et *L'Ange des ténèbres*) et effectue des comparaisons qui, sans se baser exclusivement sur les textes inscrits dans les romans de Sábato, se rapprochent étonnamment de ce que nous avons pu observer. Pour illustrer comment le destin tragique du personnage de Sábato se dessine, l'auteure souligne les « coïncidences » hasardeuses qui, dans *L'Ange des ténèbres*, propulsent l'intrigue dans une spirale qui instaure les jeux de tensions²⁸⁵. Or, et c'est sans doute le plus intéressant, Villeneuve choisit de comparer ce roman de Sábato à un autre qui raconte lui aussi l'histoire

²⁸³ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 16.

²⁸⁴ Cette façon de faire se serait sans doute rapprochée des catalogues et des parallèles effectués par Borges lorsqu'il tente, par exemple, d'énumérer les précurseurs de Kafka. Voir Jorge Luis Borges, 1992 [1951], « Kafka et ses précurseurs », *op. cit.*

²⁸⁵ Johanne Villeneuve, 2003, *op. cit.*, p. 166.

personnelle d'un homme qui, « comme le Christ se serait perdu dans les méandres de la Kabbale²⁸⁶ »; l'histoire du Consul dans *Au-dessous du volcan* :

C'est l'Histoire qui se raconte elle-même, mais avec l'extraordinaire humilité de celui qui se sait perdu. Le monde ne peut être vu que dans la perspective de cette histoire : comme chez Sabato, tout en est le signe. Le héros est bien le contraire du héros; il est aussi la seule version moderne : « Faites-moi tomber encore plus bas, que je puisse connaître la vérité », demande le consul. Cette errance, ce combat qu'il mène à travers l'enfer de l'alcool — reflets des enfers évoqués de Qliphoth et de la guerre — aboutit à l'obligation d'admettre l'échec²⁸⁷.

Le rapprochement qu'opère Villeneuve, en établissant un parallèle entre les projets énonciatifs de *L'Ange des ténèbres* et *Au-dessous du volcan*, se trouve confirmé par notre étude des références intertextuelles secondaires, car bien que Sabato ne se réfère en aucun moment au roman de Lowry, le personnage écrivain entretient un dialogue intertextuel avec plusieurs textes qui font partie de la bibliothèque du Consul (notamment ceux de Blake, de Milton et ceux de certains auteurs kabbalistes). De la même manière, les références que fait Abel Beauchemin à Dante et au *Faust* de Goethe se retrouvent également dans *L'Ange des ténèbres* : elles sont intégrées au discours du personnage écrivain et sont appuyées, entre autres, par les références faites à l'œuvre de Proust ou à celle de Thomas Mann. Nous pourrions en dire autant de certains personnages mythologiques (Énée, Prométhée, Ulysse) qui traversent, à travers différentes transpositions hypertextuelles, l'élément homérique du royaume inférieur et les tonalités épiques des deux romans. Ce système référentiel partagé, reconstitué à partir des figures de l'écrit et du réseau intertextuel secondaire, nous sert donc à démontrer les liens souterrains et labyrinthiques que le concept d'intertextualité permet de tisser.

Tout au long de ce mémoire, nous avons cependant insisté sur le fait que ce système référentiel commun est modifié, dans chacun des romans, par le dialogue qu'entretiennent ces œuvres avec des références spécifiques. En analysant, dans le deuxième chapitre, la façon dont le roman de Sabato et celui de Beaulieu utilisent le Quichotte, nous avons effectivement

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 169.

²⁸⁷ *Ibid.*

souligné que le sens attribué respectivement au texte de Cervantès réside dans la relation qu'entretient ce dernier avec des textes exclusifs à chacun des romans. Car s'il est vrai que le Quichotte sert de figure synchrétique aux personnages écrivains pour résumer leur désir de totalité et leur volonté commune de transcender le débat entre la forme et l'engagement, il n'en demeure pas moins que le texte de Cervantès est, dans *Don Quichotte de la démanche*, lié aux sorts des écrivains québécois et confronté, dans le roman de Sábato, à l'écriture de Borges et à celles des auteurs du boom hispano-américain. Par exemple, la présence de références à Jacques Ferron, à Gaston Miron ou à Réjean Ducharme qui, rappelons-le, font procession rue Sainte-Catherine aux côtés du Chevalier à la Triste Figure²⁸⁸, ont un effet sur la transposition du Quichotte effectuée par Beaulieu, de la même façon que les références aux écrivains sud-américains modifient la façon dont la quête du héros cervantin est dépeinte dans *L'Ange des ténèbres*. Si Sábato et Beaulieu se plaisent à réécrire *Les aventures de l'ingénieux Hidalgo*, leurs interprétations respectives du texte sont ancrées dans des réalités sociales différentes. Les commentaires métatextuels et les croisements sont guidés, dans l'un et l'autre des romans, par un contexte littéraire et politique précis.

Il en va de même pour les réseaux secondaires qui forment les métadiscours des deux œuvres. Comme nous l'avons observé dans le troisième chapitre, les réflexions obsessionnelles qui concernent les rapports coupables qu'entretiennent l'écriture, la littérature et la vie sont certes connectées à des réseaux littéraires communs, mais leurs transformations hypertextuelles et leurs transpositions sont, quant à elles, ancrées à l'intérieur de fictions qui dépeignent des préoccupations sociales différentes. Rappelons que Jos, le chef de la secte des porteurs d'eau, accuse non seulement Abel de se détourner de la souffrance de son peuple pour s'occuper des « héros de papiers », mais il accuse également son frère de se réapproprier le monde de ses ancêtres pour son propre compte : « Je te volerai ton monde, Abel, car tu es indigne de lui, ne pensant qu'à t'en servir alors qu'il aurait fallu que tu le serves » (DQD, p. 290). La faute présumée d'Abel est donc liée à la fois à l'abandon de sa famille et à son refus de s'impliquer dans le projet d'émancipation nationale porté par son frère Jos, mais

²⁸⁸ Soulignons encore le fait que dans cet épisode, tous « ne sont reconnus de personne et [les] piétons et moteurs leur passent sur le corps ». Voir DQD, p. 320.

aussi à son incapacité admise de transformer l'histoire familiale en un récit mythique ou épique, d'où sa volonté de se référer à l'Ulysse de Joyce ou au Quichotte de Cervantès. Quant à la culpabilité ressentie par le personnage de Sabato, elle est intimement unie au contexte violent et répressif qui précède la Guerre sale et qui fait cohabiter, à Buenos Aires, les salons littéraires avec les chambres de torture. Même si le personnage écrivain se fait un devoir de dénoncer les disparitions et les assassinats des révolutionnaires qui ont cours deux ans avant la dictature, il ne cesse de se justifier devant ces personnages qui l'accusent de n'être qu'un écrivain antirévolutionnaire et bourgeois. Ainsi en témoigne le dialogue qu'entretiennent les références littéraires communes avec un certain nombre de discours et d'intertextes exclusifs à *L'Ange des ténèbres*²⁸⁹.

Ces intertextes nous permettent donc de saisir le contexte, car comme le rappelle Rabau : « se référer au texte, c'est également se référer au monde et inversement. Le texte et le monde ne sont pas deux entités séparées et l'on peut dresser un tableau des équivalences entre la littérature et le monde²⁹⁰ ». La première équivalence exposée par Rabau stipule que le monde étant fait notamment de livres et d'écrits, la lecture est directement et littéralement un « des modes d'appréhension du réel²⁹¹ ». Lorsqu'un personnage lit à l'intérieur d'une fiction, la narration nous renseigne sur une réalité appréhendée par le personnage, tout en produisant ce que Barthes nomme « un effet de réel²⁹² ». La deuxième équivalence, plus métaphorique, envisage « le monde comme un livre que l'on peut déchiffrer²⁹³ » : le lecteur est un explorateur qui, en parcourant la bibliothèque et le contenu des livres qu'elle contient, découvre et s'enfonce dans l'ensemble des mondes décrits. Quant à la troisième équivalence

²⁸⁹ Notamment celles liées au journal d'Ernesto Che Guevara, ainsi que celles liées aux débats qui opposent les écrivains de la *Casa de las Américas* à ceux de la revue *Mundo Nuevo*. Le constat pessimiste du personnage de Sabato, qui alimente et renouvelle sa culpabilité d'écrivain, s'étend également au contexte international de la Guerre froide, comme le symbolisent les références récurrentes à la guerre du Viêt Nam, à la bombe atomique et à une lettre fictive dans laquelle un inconnu, s'adressant à l'ONU, demande d'être radié de l'espèce humaine (Voir AT, p. 352).

²⁹⁰ Sophie Rabau, *op. cit.*, p. 31.

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² Roland Barthes, 1968, « L'Effet de réel », dans *Communications*, n° 11, p. 84.

²⁹³ Sophie Rabau, *op. cit.*, p. 31.

dont fait état Rabau, elle est plus indirecte et postule que notre perception du monde est médiatisée par la littérature et qu'inversement « notre appréhension d'un univers littéraire est filtrée par notre expérience du réel²⁹⁴ ». Pour illustrer cette dernière équivalence, Rabau utilise notamment l'exemple de la perception de l'Orient qui est, en Occident, influencée par les *Mille et une Nuits*, et Rabau cite Proust qui, dans *Le Temps retrouvé* (1927), fait dire à Nerval lors de son voyage en Algérie, qu'il s'est trouvé « en pleines Mille et une Nuits »²⁹⁵.

Tel que nous l'avons évoqué dans le premier chapitre, Rabau renoue avec les premiers écrits de Genette pour relier ces équivalences à une certaine idée borgésienne qui, selon le sémioticien, se résume ainsi :

[...] le monde des livres et le livre du monde ne font qu'un, et si le héros de la seconde partie du *Quichotte* peut être le lecteur de la première, et Hamlet spectateur d'Hamlet, il peut s'ensuivre que nous, leurs lecteurs ou spectateurs, soyons sans le savoir des personnages fictifs²⁹⁶.

Pour Borges, il semble en effet que la réalité et la fiction partagent la même structure. Dans *Tlön Uqbar Orbis Tertius*, par exemple, Borges fait de la littérature le double du monde réel, car ce pays (ou cette planète) que l'on doit à la « conjonction d'un miroir et d'une encyclopédie²⁹⁷ » finit, comme le soutient Fernando Sauter, par se substituer au réel²⁹⁸. S'inspirant de *La vie est un songe* de Calderón de la Barca et de *La Tempête* de Shakespeare, Borges soutient aussi que « nous sommes faits du même bois que nos songes²⁹⁹ ». Or, comme nous l'avons mentionné au cours de cette étude, le prolongement entre rêve et vie diurne est

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 32.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 32 et p. 193.

²⁹⁶ Gérard Genette, 1964, « La littérature selon Borges », *op. cit.*, p. 324.

²⁹⁷ Jorge Luis Borges, 1994 [1944], « Tlön Uqbar Orbis Tertius », dans *Fictions*, *op. cit.*, p. 11.

²⁹⁸ Fernando Savater, 2008, *Borges : La ironía metafísica*, Barcelona : Ediciones Ariel, p. 49.

²⁹⁹ Borges, Jorge Luis, 1985, *Conférences*, Paris, p. 39. Ces intertextes ont été reconstitués par l'étude de Dalila Arpin qui affirme, par ailleurs, que « chez Borges, le caractère fictif de la réalité apparaît sous la forme de la continuité entre rêve et veille », notamment dans les nouvelles « La Parole du palais » et « Histoire de deux qui ont rêvé ». Voir Dalila Arpin, 2002, « Borges, auteur lacanien », *École de la cause freudienne*, en ligne, < <http://www.causefreudienne.net/uploads/document/7a423aa5aef82d74498562044e7bebb2.pdf> >, consulté le 15 août 2012.

fréquemment entretenu dans *Don Quichotte de la démanche* et *L'Ange des ténèbres*. En effet, les deux romans réduisent si aisément les frontières entre les événements rêvés par les personnages et le reste du récit, que le lecteur ne sait souvent plus si l'anecdote racontée relève d'une réalité aux contours oniriques ou d'un songe imprégné de réel. L'épisode de la catabase du personnage de Sabato qui transforme ce dernier en chauve-souris est particulièrement représentatif de l'équivoque maintenue entre rêve et réalité dans *L'Ange des ténèbres*, mais on pourrait en dire autant de l'accouchement de Judith ou du meurtre de la chatte d'Abel qui, dans *Don Quichotte de la démanche*, se déroulent dans un espace situé à mi-chemin entre songes et veille.

La profusion des intertextes enchâssés et la multiplicité des livres matériellement inscrits dans les deux romans nous incitent également à plonger dans un univers intertextuel qui questionne le statut de la réalité. Ce questionnement, formé de plusieurs strates d'écriture, semble entourer la structure en abyme de la représentation de l'écrivain et brouille délibérément les cartes de la réflexivité. Car, non seulement Abel Beauchemin et le personnage de Sabato semblent souffrir de cette folie de lecture qui, à l'instar de Don Quichotte ou d'Emma Bovary, fait de la littérature le principal mode d'appréhension du réel, ils sont eux-mêmes le fruit de la confusion entretenue entre les auteurs et leurs personnages écrivains. Rappelons en effet que Beaulieu et Sabato attribuent à leur romancier fictif plusieurs éléments biographiques, ainsi que la paternité de leurs anciens romans. Certains personnages appartenant aux romans antérieurs des deux auteurs sont par ailleurs présents dans les récits et échangent avec les personnages écrivains. Il semble donc que la volonté de se construire eux-mêmes comme personnages de fiction guide les romanciers vers un univers intertextuel où le flux entre le réel, le livre et le rêve est si fort « qu'il devient très difficile de séparer la référence textuelle de la référence au monde³⁰⁰ ». Véritable porte d'entrée vers les profondeurs de la quête littéraire, l'analyse métafictionnelle des intertextes invite à plonger dans le labyrinthe de la conscience de l'écrivain et à se perdre, avec lui, dans les souterrains de sa réalité. Car l'analyse intertextuelle ou hypertextuelle, telle qu'entrevue par Borges et telle que reprise et exposée par Gérard Genette et Sophie Rabau, permet de revisiter la

³⁰⁰ L'expression est de Sophie Rabau, *op. cit.*, p. 32.

définition de la réalité. Cette dernière ne désigne plus ce qui existe par opposition à ce qui est imaginaire, rêvé ou fictif, mais conçoit le monde comme un espace littéraire situé dans l'interstice de ces éléments.

De nos jours, alors que la réalité, l'autoreprésentation et la fiction s'entremêlent et s'inscrivent dans une toile où il suffit de cliquer sur un nom pour « activer un lien » (qui mène lui-même vers un autre lien, et ce, à l'infini), il devient plus aisé d'appréhender le monde comme un texte ou un immense réseau de textes. Ce réseau, atemporel et labyrinthique, permet d'établir des relations virtuelles entre des écrits provenant de toutes les époques et les territoires confondus. Si Lafon disait du XXe siècle qu'il « était borgésien³⁰¹ », le XXIe siècle nous offre, quant à lui, la possibilité d'entrevoir les rayons sans fin d'une bibliothèque universelle, aussi diversifiée qu'éternelle. Une véritable « bibliothèque de Babel » qui contient à la fois la totalité du monde, ses ouvrages et ses auteurs. Une tour infinie qui continuera d'attirer ces êtres prêts à se sacrifier au nom de la recherche du livre ultime, d'une révélation ou de la Vérité.

³⁰¹ Michel Lafon, *op. cit.*, p. 9,

BIBLIOGRAPHIE

Corpus littéraire principal : œuvres à l'étude

Beaulieu, Victor-Lévy, 2001c [1974], *Don Quichotte de la démanche*, Montréal, Éditions Typo, 359 pages.

Sábato, Ernesto, 1996 [1974], *L'Ange des ténèbres*, traduit de l'espagnol par Philippe Flórez Dessommes, Paris, Éditions du seuil, 442 pages.

Corpus littéraire secondaire

Beaulieu, Victor-Lévy, 1979 [1969], *Race de monde*, Montréal, VLB éditeur, 206 pages.

_____ 1998, *Cérémonial pour l'assassinat d'un ministre – suivi de L'écrivain et le pays équivoque : oratorio*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, Oeuvres complètes; tome 25, 113 pages.

Blake, William, 1965 [1922], *Le mariage du ciel et de l'enfer*, traduit de l'anglais par André Gide, Paris, J. Corti, 58 pages.

Borges, Jorge Luis, 1994 [1944], « Tlön, Uqbar Orbis Tertius », dans *Fictions*, traduit de l'espagnol par P. Verdevoye, Ibarra et Roger Caillois, Paris, Gallimard, p. 11-31.

_____ 1994 [1944], « Pierre Ménard auteur du Quichotte », dans *Fictions*, traduit de l'espagnol par P. Verdevoye, Ibarra et Roger Caillois, Paris, Gallimard, p. 41-52.

Broch, Hermann, 1980 [1945], *La mort de Virgile*, Paris, Gallimard, 444 pages.

Carroll, Lewis, 1978 [1865], *Alice au pays des merveilles; suivi de : De l'autre côté du miroir*, éditions Verviers, Marabout, 320 pages.

Cervantès, Miguel de, 1997 [1605], *L'ingénieux Hidalgo, Don Quichotte de la Manche, Tome 1*, Paris, Seuil, 578 pages.

Dante, Alighieri, 1985 [1314], *L'Enfer*, Paris, Flammarion, 380 pages.

Goethe Von, Johann Wolfgang, 1998 [1808], *Faust*, traduit de l'allemand par Gérard de Nerval, Paris, Librio, 155 pages.

Hugo, Victor, 1974 [1852-1855], « La Conscience », poème extrait de *La légende des siècles*, Paris, Éditions Garnier Frères, p. 26-27.

Janouch, Gustav, 1978, *Conversations avec Kafka*, texte français, introd. et notes de Bernard Lortholary, Paris, M. Nadeau, 278 pages.

- Lermontov, Mikhaïl, 2003 [1840], *Un héros de notre temps*, Paris, GF Flammarion, 431 pages.
- Lowry, Malcolm, 1973 [1947], *Au-dessous du volcan*, Paris, Gallimard, 637 pages.
- Mann, Thomas, 1950, *Dr. Faustus*, traduit de l'allemand par Louise Servicien, Paris, Albin Michel, 602 pages.
- Musset, Alfred de, 1960 [1878], *La confession d'un enfant du siècle*, GF-Flammarion, 276 pages.
- Rilke, Rainer Maria, 1987 [1929], *Lettres à un jeune poète*, Paris, Grasset, coll. « Cahiers Rouges », 149 pages.
- Sábato, Ernesto. 1967 [1961], *Alejandra*, traduit de l'espagnol par Jean-Jacques Villard, Paris, Éditions Seuil, 377 pages.
- _____ 1978, *Querido y Remoto muchacho*, Buenos Aires, Losada, coll. « Poetas hispano-americanos de ayer y hoy », 115 p.
- _____ 2003 [1984], *Nunca Más*, Buenos Aires, Eudeba, 490 pages.

Bibliographie critique et théorique

- « Justicia argentina condenó delitos de la Triple A », *Agencia Pulsar*, 23 avril 2007.
- Andrade, Oswald de, 1979, « Manifestes anthropophages publiés dans la Revue d'Anthropophagie (1928) », *Europe*, n° 599, p. 43-50.
- Angenot, Marc, 1983, « L'Intertextualité : Enquête sur l'émergence d'un champ notionnel », *Revue des Sciences humaines*, vol. 1, n° 189, p. 121-135.
- Arpin, Dalila, 2010, « Borges, auteur lacanien », *École de la cause freudienne*, en ligne, sur : <http://www.causefreudienne.net/uploads/document/7a423aa5aef82d74498562044e7bebb2.pdf>, consulté le 15 août 2012.
- Asín Palacios, Miguel, 1984, *La escatología musulmana en la « Divina Comedia »*, Madrid, Ediciones Hiperión, 403 pages.
- Bakhtine, Mikhaïl, 2008, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 488 pages.
- Baril, Geneviève. 2003, « Abel Beauchemin, messie, supplicié et chevalier de l'écriture apocalyptique », dans Jacques Pelletier (dir. publ.), *Victor-Lévy Beaulieu, un continent à explorer*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. « Séminaires », p. 221-254.
- Barone, Osvaldo, 2007 [1976], *Diálogos Jorge Luis Borges Ernesto Sábato*, Buenos Aires, Emecé, 169 pages.

- Barthes, Roland, 1973, Texte (théorie de) *Encyclopedia Universalis*, Paris, Encyclopedia Universalis, vol. 22, p. 461-465.
- _____ 1968, « L'Effet de réel », dans *Communications*, n° 11, p. 84-89.
- Basil, Otto, 1989, *Georg Trakl*, Paris, Rowohlt, 180 pages.
- Beaulieu, Victor-Lévy, 2001a [1984], « Grandeur et misères du jeune roman québécois », dans *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal, VLB éditeur, p. 167-178.
- _____ 2001b [1984], « Donoso et Márquez, cette grande leçon pour les romanciers québécois », dans *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal, VLB éditeur, p. 283-289.
- Belleau, André, 1981, « Le conflit des codes dans la littérature québécoise », *Liberté*, vol. mars-avril, n° 134, p. 15-20.
- _____ 1983, « Code social et code littéraire dans le roman québécois », *L'esprit créateur*, vol. XXIII, n° 2, p. 19-31.
- _____ 1999, *Le romancier fictif, essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Éditions Nota Bene, 226 pages.
- Biage, Alain, 1998, « Rencontres de l'essai et du roman dans l'Ange des ténèbres d'Ernesto Sábato », Montréal, Maîtrise en études littéraires, Université du Québec à Montréal, 116 pages.
- Biagioli, Nicole, 2006, « Narration et intertextualité, une tentative de (re)conciliation », *Cahiers de narratologie*, en ligne : < <http://revel.unice.fr/cnarra/index.html?id=314> >, p. 1-18.
- Bonin, Ric, 1993, « Le signe Amérique chez Victor-Lévy Beaulieu et Jacques Poulin », Montréal, Maîtrise en études littéraires, Université de Montréal, 123 pages.
- Borges, Jorge Luis, 1992 [1951], « Kafka et ses précurseurs », dans *Enquêtes*, traduit de l'espagnol par Roger Caillois, Paris, Gallimard, p. 131-134.
- _____ 1985, « La Divine Comédie » dans *Conférences*, traduit de l'espagnol par Françoise Rosset, Paris, Gallimard, p. 15-32.
- Brunel, Pierre, 1974, *L'évocation des morts et la descente aux enfers : Homère, Virgile, Dante, Claudel*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 221 pages.
- Caeiro, Oscar, 1977, « Hesse ante Sabato » dans *Hermann Hesse, 1877-1977 : Homenaje en su centenario*, La Plata, Universidad de la Plata, p. 49-64.
- Castillo Durante, Daniel, 1991, *Du stéréotype au roman : Sade et Sábato*, Montréal, Université de Montréal, 396 pages.
- _____ 2005, « Sábato y el problema del Mal en Abaddón el exterminador », dans Sylvia Sauter (dir. publ.), *Sábato : Símbolo de un siglo : visiones y (re)visiones de su narrativa*, Buenos Aires, Corregidor, p. 85-102.

- Ceppi de Cufre, Lilia Christina, 1990, « La novela como visión integral de la realidad », *Co-Textes*, n° 19-20, p. 45-66.
- Chacón, Pablo E., 2011, « Cómo escribir después de Borges », *Corrientes Hoy*, en ligne : <http://www.corrienteshoy.com/vernota.asp?idnoticia=81812>, 11 juin, consulté le 25 juin 2011.
- Chamberland, Paul, 1983, *Un parti pris anthropologique*, Montréal, Éditions Parti Pris, 325 pages.
- Chaput, François, 1993, « Victor-Lévy Beaulieu, l'héritier d'un désir », *Tangence*, n° 41, p. 43-53.
- Chassay, Jean-François. 1993, « L'obsession de connaître (Beaulieu face à Melville) », *Tangence*, n° 41, p. 86-94.
- _____, 2004, « Intertextualité », dans le *Dictionnaire du Littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 305-307.
- Compagnon, Antoine, 1994, « Proust et moi », *Autobiography, Historiography, Rhetoric – A Festschrift in Honor of F. P. Bowman*, Amsterdam, Rodopi, p. 59-73.
- Cruz, Jorge, 1983, « Sábato y la herencia literaria argentina », *Cuadernos Hispano-americanos*, n° 391-393, p. 691-702.
- Dällenbach, Lucien, 1977, *Le récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 247 pages.
- Dinges, John, 2004, *Les années Condor : comment Pinochet et ses alliés ont propagé le terrorisme sur trois continents*, Paris, La découverte, 299 pages.
- Dubois, Jacques, 1973, « Code, texte, métatexte », *Littérature*, n° 12, p. 3-11.
- _____, 1992, « L'institution du texte », dans J. Neefs et M. C. Ropars (dir. publ.), *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille, p. 125-144.
- Dumas-Reungoat, Christine, 2011, *La fin du monde, Enquête sur l'origine du mythe*, Paris, Les Belles-Lettres, 400 pages.
- Durvy, Catherine, 2001, *Les réécritures*, Paris, Ellipses, 141 pages.
- Eco, Umberto, 1979, *Lector in Fabula*, Paris, Éditions Grasset, 314 pages.
- Ellenwood, Ray, 1994, « Victor-Lévy Beaulieu and the Québeckization of American Literature », dans Camille R. La Bossière (dir. publ.), *Context North America : Canadian/U.S. Literary Relations Reappraisals : Canadian Writers*, Ottawa, University of Ottawa, p. 89-95.
- Fernández Retamar, Roberto, 1972, *Calibán : Apuntes sobre la cultura de nuestra América*, México, Editorial Diógenes, 108 pages.

- _____, 1995, *Para una teoría hispanoamericana*, México, Editorial Nuestro tiempo, 197 pages.
- Ferrer, Carolina, 2004, « Cosmogonía y modalidad de fin de mundo : un análisis epistemocrítico de novelas contemporáneas », *Taller de Letras*, n° 34, p. 53-71.
- _____, 2011, « Le boom du roman hispano-américain, le réalisme magique et le postmodernisme », dans Lucille Beaudry, Carolina Ferrer et Jean-Christian Pleau (dir. publ.), *Art et politique. La représentation en jeu*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 33-58.
- Fortin, Simon, 1994, « Le poète fictif : représentation du poète et de la poésie dans les Œuvres de Victor-Lévy Beaulieu et Réjean Ducharme », Montréal, Maîtrise en études littéraires, Université du Québec à Montréal, 87 pages.
- Foucault, Michel, 1966, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 400 pages.
- Freud, Sigmund, 1995, *Le malaise dans la culture*, Paris, Presses Universitaires de France, 108 pages.
- Genette, Gérard, 1964, « La littérature selon Borges », dans Dominique de Roux, Jean de Milleret (dir. publ.), *Jorge Luis Borges, Les Cahiers de l'Herne*, Paris, Éditions de L'Herne, p. 323-327.
- _____, 1982, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Édition du Seuil, 573 p.
- Gervais, Bertrand, 1999, « En quête de signes : de l'imaginaire de la fin à la culture apocalyptique », *Religiologiques*, n° 20, p. 193-209.
- Gignoux, Anne-Claire, 2003, *La réécriture : formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau roman*. Paris, Presses universitaires de France, 197 pages.
- _____, 2006, « De l'intertextualité à l'écriture », *Cahiers de narratologie*, n° 13, en ligne : < <http://revel.unice.fr/cnarra/index.html?id=314> >, p. 1-7.
- Godzich, Wlad, 1992, « Brésil-Québec : à la recherche du tertium comparationis », dans Michel Peterson, Zila Bernd (dir. publ.), *Confluences littéraires, Brésil-Québec : les bases d'une comparaison*, Cadiac, Éditions Balzac, p. 41-56.
- Grad, Adolphe, 2001, *Initiation à la kabbale hébraïque*, Monaco, Éditions du Rocher, 162 pages.
- Greimas Algirdas, Julien et Joseph Courtés, 1979, « schéma narratif » dans *Sémiotiques dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, p. 244-247.
- Imbert, Patrick, 1995, « Le processus d'attribution », dans Marie Couillard, Patrick Imbert (dir. publ.), *Les discours du Nouveau Monde au XIX^e siècle au Canada français et en Amérique Latine/Los discursos del Nuevo mundo en el siglo XIX en el Canadá francófono y en América Latina*, Ottawa, Legas, p. 43-60.

- Iniesta, Amalia, 1983, « La literatura argentina en Ernesto Sábato », *Cuadernos Hispano-americanos*, n° 391-393, p. 703-718.
- Kristeva, Julia, 1969, *Semeiotike, recherches pour une sémanalyse*, Paris : Éditions du seuil, coll. « Tel Quel », 379 pages.
- Kundera, Milan, 1986, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 200 pages.
- Lafon, Michel, 1990, *Borges ou la réécriture*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 337 pages.
- Lamontagne, André, 1993, « Entre le récit de la fondation et le récit de l'autre : l'intertextualité dans Don Quichotte de la démanche », *Tangence*, vol. 41, p. 32-42.
- Lamy, Catherine, 1993, « De Victor Hugo à Jacques Ferron : les parcours d'une interaction », *Tangence*, vol. 41, p. 86-94.
- Laroche, Maximilien, 1983, « La littérature québécoise face à la littérature latino-américaine », *Études Littéraires*, vol. 16, n° 2, p. 185-201.
- Léaud, Francis, 1968, *William Blake*, Paris, A. Colin, 276 pages.
- Lojó, Maria Rosa, 2005, « Modernidad, postmodernidad y transgresión en la estética sabatiana : Diseminación poética, derrota de la utopía, cuerpos que retornan », dans Sylvia Sauter (dir. publ.), *Sábato : Símbolo de un siglo : visiones y (re)visiones de su narrativa*, Buenos Aires, Corregidor, p. 123-145.
- _____, 1992, « La mujer simbólica en Abaddón el exterminador », *Revista Iberoamericana*, 58 (158), p. 183-92.
- Lopez-Baralt, Mercedes, 1973, « Jorge Luis Borges y Ernesto Sábato : dos poetas de lo absoluto », *La Torre : Revista General de la Universidad de Puerto Rico*, n° 79-80, p. 177-185.
- Lukács, George, 1963 [1920], *La théorie du roman*, Paris, Éditions Gonthier, 196 pages.
- Lukavská, Eva, 1997, « Abaddón, el exterminador : La novela del fin del mundo y de la salvación individual », *Etudes Romanes de Brno : Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity*, Bucarest, Rada Romanistická/ Series Romanica, vol. 27, n° 18, p. 21-30.
- Lyotard, Jean-François, 1979, *La condition postmoderne*, Paris, Éditions Minuit, 109 pages.
- Madrid, Lelia M., 1992, « Sábato/Borges : Sobre el cielo y el infierno », *Revista Iberoamericana*, n° 58, p. 207-216.
- Mailhot, Laurent, 1992, « Bibliothèques imaginaires », dans *Ouvrir le livre*, Montréal, l'Hexagone, p. 31-43.
- Major, Robert, 1979, « Parti pris » : *idéologies et littérature*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Cahiers du Québec : littérature », 341 pages.

- Maturo, Graciela, 1983, « Sábato : La búsqueda de la salvación », *Cuaderno Hispano-americanos*, vol. 391-393, p. 602-620.
- _____, *et al.* 1985, *Ernesto Sábato en la crisis de la modernidad*, Buenos Aires, Editorial Fernando García Cambeiro, 202 pages.
- Méndez, Javier García, 1993, « La diégèse contre la parole : le mutisme des Indigènes dans le roman latino-américain », *Études françaises*, XXVIII, n° 2-3, automne 1992-hiver 1993, p. 49-50.
- Michon, Jacques, 1983, « Projet littéraire et réalité romanesque d'Abel Beauchemin », *Études françaises*, vol. 19, n° 1, p. 17-26.
- Milot, Louise, Roy, Fernand *et al.*, 1993, *Les figures de l'écrit. Relecture de romans québécois des Habits rouges aux Filles de Caleb*, Québec, Nuit Blanche éditeur, 283 p.
- Mopsik, Charles, 1981, *Le Zohar*, traduit et avant-propos de Charles Mopsik, Paris, éditions Verdier, 670 pages.
- Morency, Jean, 1993, « Américanité et anthropophagie littéraire dans Monsieur Melville », *Tangence*, vol. 41, p. 54-68.
- Nadeau, Maurice, 1973, *Préface de Au-dessous du volcan*, Paris, Gallimard, p. 7-17.
- Nareau, Michel, 2002, « L'appropriation de Melville par Victor-Lévy Beaulieu et Luis Sepúlveda : réflexion sur l'américanité », Montréal, Maîtrise en études littéraires, Université du Québec à Montréal, 120 pages.
- _____, 2003, « L'appropriation dans Monsieur Melville de Victor-Lévy Beaulieu. Modalités, enjeux et significations », dans Jacques Pelletier (dir. publ.), *Victor-Lévy Beaulieu, un continent à explorer*, coll. « Séminaires », Montréal, Les éditions Nota bene, p. 299-344.
- Nepveu, Pierre, 1983, « Abel et la souveraine poésie », *Études françaises*, vol. 19, n° 1, p. 27-40.
- Pelland, Johanne, 2003, « Un navire romantique sur une mer baroque », dans Jacques Pelletier (dir. publ.), *Victor-Lévy Beaulieu : Un continent à explorer*, Montréal, Les éditions Nota bene, p. 255-297.
- Pelletier, Jacques, 1977a, « Une exploration de l'enfer québécois », *Voix et images*, vol. 3, n° 2, p. 201-229.
- _____, 1977b, « Victor-Lévy Beaulieu : écrivain professionnel », *Voix et images*, vol. 3, n° 2, p. 177-200.
- _____, 1993, « Victor-Lévy Beaulieu : L'Intertextualité généralisée », *Tangence*, vol. 41, p. 7-31.
- _____, 1996, *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, Québec, Nuit Blanche éditeur, p. 278.

- Perronne-Moisés, Leyla, 1976, « L'intertextualité critique », *Poétique*, vol. 27, p. 377-379.
- _____, 1992, « Littérature comparée, intertexte et anthropophagie », dans Michel Peterson et Zila Bernd (dir. publ.), *Confluences littéraires, Brésil-Québec : les bases d'une comparaison*, Candiac, Éditions Balzac, p. 177-187.
- Pestre de Almeida, Lilian, 1983, « Regard périphérique sur la francophonie ou Pourquoi et comment enseigner les littératures francophones des Amériques », *Études Littéraires*, vol. 16, n° 2., p. 253-273.
- Piégay-Gros, Nathalie, 1996, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 186 pages.
- Premat, Julio, 2004, « Borges : tradición, traición, transgresión », dans Daniel Attala (dir. publ.), *L'écrivain argentin et la tradition*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 9-21.
- Prince, Gerald, 1989, « l'Alternarré », *Strumenti Critici*, nouv. série, vol. 4, no 2, p. 223-231.
- Purdy, Anthony, 1991, « Littérarité et conflit des codes : l'alternarré », dans Louise Milot et Fernand Roy (dir. publ.), *La littérarité*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, p. 263-277.
- Rabau, Sophie, 2002, *L'intertextualité*, Paris, GF Flammarion, 254 pages.
- Rabbaté, Dominique, 1991, « Le derniers recours de la trahison (Quelques réflexions sur la culpabilité de l'écrivain moderne) », *La licorne*, vol. 20, p. 225-230.
- Riffaterre, Michael, 1979, *La production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 284 pages.
- _____, 1979, « La Trace de l'intertexte », dans *La Pensée*, n° 215, octobre 1980, p. 4-18.
- _____, 1982, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 253 pages.
- Rincón, Carlos, 1995, *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*, Bogotá, Universidad Nacional, 245pages.
- Risset, Jacqueline, 1985, *Préface de L'Enfer de Dante*, Paris, Flammarion, p. 5-14.
- Robert, Marthe, 1967, *L'ancien et le nouveau de Donquichotte à Kafka*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 105 pages.
- Roberts, Gemma, 1990, *Análisis existencial de Abaddón, el exterminador de Ernesto Sábato*, Boulder, Publications of the Society of Spanish and Spanish-American Studies, 98 pages.
- Rodríguez Monegal, Emir, 1972, *El boom de la novela latinoamericana*, Caracas, Editorial Tiempo nuevo, 119 pages.
- Sábato, Ernesto, 1971, « Sartre contra Sartre o la misión transcendente de la novela », *Revista Sur*, vol. 329, p. 268-282.

- _____, 1972, « Sobre los dos Borges », dans *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo* : Robbe-Grillet, Borges, Sartre, Santiago de Chile, Editorial universitaria. p. 31-52.
- Sánchez López, Pablo, 2003, « Abbaddón el exterminador en el contexto de la narrativa latinoamericana », *Latin American Literary Review*, vol. 31, n° 62, p. 73-95.
- Savater, Fernando, 2008, *Borges : la ironía metafísica*, Barcelona, Ediciones Ariel, 117 pages.
- Somoyault, Tiphaine, 2001, *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 220 p.
- Sullà, Enric, 2001, « Le clos et l'ouvert », *Fabula, la recherche en littérature*, en ligne : sur <http://www.fabula.org/revue/cr/301.php> », consulté le 25 juin 2012.
- Tono Martínez, José, 1991, *La polémica de la postmodernidad*, Madrid, Ediciones Libertarias, 326 pages.
- Toro, Alfonso de et Fernando de Toro, 1999, *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica. Una postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*, Frankfurt, Ediciones Iberoamericana, 408 pages.
- Toro, Alfonso de, 2006, *Cartografías y estrategias de la 'postmodernidad' y la 'postcolonialidad' en Latinoamérica : 'Hibridez' y 'globalización'*, coll. « Teoría y Crítica de la Cultura y Literatura/Theorie und Kritik der Kultur und Literatur ». Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 532 pages.
- _____, et al, 2007, *Estrategias de la hibridez en América Latina : del descubrimiento al siglo XXI*, Allemagne, Éditions Peter Lang, 408 pages.
- Troyat, Henri, 1952, *L'étrange destin de Lermontov*, Paris, Plon, 281 pages.
- Uslar Pietri, Arturo, 1995, *Insurgés et visionnaires d'Amérique Latine*, traduit de l'espagnol par Philippe Flórez Dessommes, Paris, Criterion, 251 pages.
- Vanasse, Jean-François, 1977, « Analyse de textes : Rejean Ducharme et Victor-Lévy Beaulieu : Les mots et les choses », *Voix et Images*, vol. 3, p. 230-243.
- Vasquez-Bigi, Antonio Manuel, 1979, « Abaddón : ascendencia cervantina para una temática apocalíptica », *Texto Crítico*, vol. 5, n° 15, p. 48-65.
- Villeneuve, Johanne, 2003, *Le sens de l'intrigue ou La narrativité, le jeu et l'invention du diable*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 423 pages.
- Weiss, Jonathan, 1983, « Victor-Lévy Beaulieu : Écrivain américain », *Études françaises*, vol. 19, n°1, p. 41-57.
- Yudicello, Lucio, 2005, « La utopía negra d'Ernesto Sábato », dans Sylvia Sauter (dir. publ.), *Sábato : Símbolo de un siglo : visiones y (re)visiones de su narrativa*, Buenos Aires, Corregidor, p. 65-83.

Film

Serra, Daniel et Jaume Serra, 2004, *Cervantès et la Légende de Don Quichotte*, réalisation de Daniel et Jaume Serra, Allemagne / Espagne / Pays-Bas, 2004, 54 minutes.